

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Mara Aparecida Pereira do Nascimento

**A Paradoxal Configuração Identitária do Sujeito Contemporâneo nas
Entrelinhas do Horizonte Poético de Humberto Gessinger**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2020

Mara Aparecida Pereira do Nascimento

**A Paradoxal Configuração Identitária do Sujeito Contemporâneo nas
Entrelinhas do Horizonte Poético de Humberto Gessinger**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

ORIENTADOR: Profa. Dra. Diana Navas.

SÃO PAULO

2020

Mara Aparecida Pereira do Nascimento

A Paradoxal Configuração Identitária do Sujeito Contemporâneo nas Entrelinhas do Horizonte
Poético de Humberto Gessinger

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Aprovada em: _____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Diana Navas
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Professora. Dra. Ana Maria Haddad Baptista
Universidade Nove de Julho

Profa. Dra. Annita Costa Malufe
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Dedico esta conquista à minha netinha Emmy
Jamilly, pelo seu carinho e ternura ao ouvir as
minhas leituras dos tópicos desta dissertação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código do financiamento 88887.288280/2018-00

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Santíssima Trindade, à Senhora Aparecida, à Virgem Maria e às entidades (orixás), às orações das amigas evangélicas e das católicas, pois crente é quem acredita em tudo e, “mesmo quem não tem fé, a fé costuma acompanhar, pelo sim, pelo não [...] anda com fé eu vou que a fé não costuma faia” (Gilberto Gil).

À professora Dra. Diana Navas, a quem carinhosamente chamo de “a fada Diana”, pois mediou o encontro com o meu real interesse de estudo. Sua supervisão traduz-se em muito mais que orientação técnica e direcionamento inerente ao tema da dissertação. Sua metodologia de orientação aponta para o atendimento humanizado que tem o poder de fazer emergir potencialidades, muitas vezes adormecidas no aluno pesquisador.

Às professoras doutoras do Programa de Literatura e Crítica Literária, que contribuíram preciosamente para minha formação ao ministrarem suas disciplinas com maestria e dedicação: Cida Junqueira, Leila Darin, Diana Navas, Annita Malufe e Beth Brait. Agradeço, também, à Ana Albertina, secretária do Programa.

Às professoras da banca examinadora, Prof.^a Dr.^a Ana Maria Haddad Baptista e Prof.^a Dra. Annita Costa Malufe, que se dispuseram a avaliar minha dissertação e contribuir com valiosos apontamentos.

Aos meus filhos, Marco Aurélio e Cindy Nalla, bem com à minha netinha Emmy, pois família é a motivação para tudo que fiz na vida.

Às colegas do mestrado, Rachel (Chel) e Samanta, pelos gostosos momentos de lazer e de trocas de experiências acadêmicas.

Às queridas pessoas amigas que tanto me incentivaram: Ivone Souza Feijó, Zilda Meira Almeida, Tereza Moreira, Charlene Nunes, Lucineia Feliciano, Elines Batista dos Santos, Roberto Limenza Junior, Emanuelle Limenza, Abel de Sá Almeida Junior e Dr.^a Djalмира de Sá Almeida.

*Eu não vim até aqui/Pra desistir agora [...]
Minhas raízes estão no ar/
Minha casa é qualquer lugar/
Se depender de mim/
Eu vou até o fim/
Voando sem instrumentos/
Ao sabor do vento/
Se depender de mim/
Eu vou até o fim .Até o fim.
[..]
Cento e dez, cento e vinte, cento e sessenta
Só pra ver até quando o motor aguenta
Na boca, em vez de um beijo, um chiclet de
menta
E a sombra do sorriso que eu deixei
(Onde foi que eu deixei?)
Numa das curvas da highway.
Infinita highway.
(Humberto Gessinger)*

NASCIMENTO, Mara Aparecida Pereira. A Paradoxal Configuração Identitária do Sujeito Contemporâneo nas Entrelinhas do Horizonte Poético de Humberto Gessinger. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 138 p.

RESUMO

O estudo realizado tem como objetivo verificar a interface letra de canção/poesia literária, bem como investigar de que forma a construção poética de Humberto Gessinger ressoa o discurso coletivo pós-utópico, identificando, para isso, elementos estruturais que, em diálogo com seu contexto histórico-social de produção, apontam para a problemática do homem contemporâneo e seus paradoxos. De caráter bibliográfico, exploratório/descritivo e qualitativo, a pesquisa assume como corpora algumas letras de canções presentes na obra *Pra Ser Sincero*, de 2009, e recorre, para sua realização, às reflexões de Haroldo de Campos (1996 e 1997), Luiz Tatit (2004), Octavio Paz (1984), Umberto Eco (1989), Terry Eagleton (1998 e 2001), entre outros. Verifica-se, por meio das análises empreendidas, que as construções poéticas de Gessinger, tanto no que tange aos aspectos temáticos como aos estruturais, compreendem uma escrita essencialmente antitética, paradoxal e metafórica, revelando uma sociedade que, embora globalizada, tem, paradoxalmente, seu sujeito solitário e individual, que vê o mundo pela vidraça, pelo retrovisor e pelas telas, consumindo e personificando objetos, erguendo seus muros e grades, fazendo caminhadas com seus cachorros e com seus pensamentos mudos. Por meio de sua produção poética, Humberto Gessinger, assim, compartilha uma visão de mundo, uma experiência geracional e sentimentos profundos, que apontam para importantes reflexões contemporâneas no que se refere às crises existenciais e de ideologias.

Palavras-chave: Humberto Gessinger; letra de canção; identidade; paradoxos; contemporaneidade.

NASCIMENTO, Mara Aparecida Pereira. La configuration identitaire paradoxale du sujet contemporain entre les lignes de l'horizon poétique d'Humberto Gessinger. Mémoire de maîtrise. Programme d'études supérieures en littérature et critique littéraire. Université Pontificale catholique de São Paulo, SP, Brésil, 2020. 138 p.

ABSTRAIT

L'étude menée vise à vérifier l'interface paroles de chansons / poésie littéraire, ainsi qu'à étudier comment la construction poétique d'Humberto Gessinger fait résonner le discours collectif post-utopique, en identifiant, pour cela, des éléments structurels qui, en dialogue avec son contexte production historico-sociale, pointent le problème de l'homme contemporain et ses paradoxes existentiels. Bibliographique, exploratoire / descriptive et qualitative, la recherche reprend quelques paroles de chansons présentes dans l'œuvre *Pra Ser Sincero*, 2009, et utilise, pour sa réalisation, les réflexions de Haroldo de Campos (1996 et 1997), Luiz Tatit (2004), Octavio Paz (1984), Umberto Eco (1989), Terry Eagleton (1998 et 2001), entre autres. On vérifie, à travers les analyses entreprises, que les constructions poétiques de Gessinger, tant sur le plan thématique que structurel, comportent une écriture essentiellement antithétique, paradoxale et métaphorique, révélant une société qui, bien que globalisée, a, paradoxalement, son Sujet solitaire et individuel, qui voit le monde à travers la vitre, le rétroviseur et les écrans, consommant et personnifiant des objets, élevant leurs murs et balustrades, se promenant avec leurs chiens et leurs pensées stupides. A travers sa production poétique, Humberto Gessinger partage ainsi une vision du monde, une expérience générationnelle et des sentiments profonds, qui indiquent d'importantes réflexions contemporaines sur la crise existentielle et idéologique.

Mots-clés: Humberto Gessinger; paroles de chansons; identité; paradoxes; contemporanéité.

LISTA DE QUADROS

- Quadro demonstrativo 1-análise formal da 1ª estrofe de “Toda forma de poder”.
- Quadro demonstrativo 2-análise formal do estribilho de “Toda forma de poder”.
- Quadro demonstrativo 3-análise formal da 2ª estrofe de “Toda forma de poder”.
- Quadro demonstrativo 4-análise formal da 3ª estrofe de “Toda forma de poder”.
- Quadro demonstrativo 5-análise formal da 1ª estrofe de “Revolta de Dândis II”.
- Quadro demonstrativo 6-análise formal da 2ª estrofe de “Revolta de Dândis II”.
- Quadro demonstrativo 7-análise formal do estribilho do poema “Revolta de Dândis II”.
- Quadro demonstrativo 8-análise formal da 3ª estrofe de “Revolta de Dândis II”.
- Quadro demonstrativo 9: ritmo e versificação.
- Quadro demonstrativo 10:análise formal da 4ª estrofe de “Revolta de Dândis II”.
- Quadro demonstrativo 11:análise formal da 1ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.
- Quadro demonstrativo 12:análise formal da 2ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.
- Quadro demonstrativo 13:análise formal da 3ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.
- Quadro demonstrativo 14:análise formal do estribilho do poema “Somos quem podemos ser”.
- Quadro demonstrativo 15:análise formal da 4ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.
- Quadro demonstrativo 16:análise formal da 5ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.
- Quadro demonstrativo 17:análise formal da 6ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.
- Quadro demonstrativo 18:análise estilística da 1ª estrofe do poema “Muros e grades”.
- Quadro demonstrativo 19:análise estilística da 2ª estrofe do poema “Muros e grades”.
- Quadro demonstrativo 20:análise estilística da 3ª estrofe do poema “Muros e grades”.
- Quadro demonstrativo 21:análise estilística da 4ª estrofe do poema “Muros e grades”.
- Quadro demonstrativo 22:análise estilística da 5ª estrofe do poema “Muros e grades”.
- Quadro demonstrativo 23:análise estilística do estribilho do poema “Muros e grades”.
- Quadro demonstrativo 24:análise estilística da 1ª estrofe do poema “Revolta dos Dândis I”.
- Quadro demonstrativo 25:análise estilística da 2ª estrofe do poema “Revolta dos Dândis I”.
- Quadro demonstrativo 26:análise estilística da 3ª estrofe do poema “Revolta dos Dândis I”.
- Quadro demonstrativo 27:análise estilística da 4ª estrofe do poema “Revolta dos Dândis I”.
- Quadro demonstrativo 28:análise estilística do estribilho do poema “Revolta dos Dândis I”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPITULO I: HUMBERTO GESSINGER EM PROSA E VERSO	16
1.1 Uma biografia poética.....	16
1.2 A arte sonora de Gessinger.....	21
1.3 Gessinger: da inclinação para as letras em versos e prosa.....	26
CAPÍTULO II :O FAZER POÉTICO LITERÁRIO NAS LETRAS DE CANÇÃO	40
2.1 Levantamento de estudos e interesse acadêmico.....	40
2.2 A interface poesia literária /letra de canção	45
2.3 A ressonância do discurso coletivo na letra de canção	49
CAPITULO III: NAS ENTRELINHAS DO HORIZONTE POÉTICO DE GESSINGER	70
3.1 Os versos pós-utópicos na fase da constatação	70
3.2 Traços e retratos do contemporâneo brasileiro nos versos de Gessinger	99
3.3 O existencialismo paradoxal contemporâneo expresso nos versos de Gessinger ...	110
CONCLUSÃO	127
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, intitulada “A paradoxal configuração Identitária do sujeito contemporâneo nas entrelinhas do horizonte poético de Humberto Gessinger”, parte da premissa de que a juventude da geração brasileira das décadas de 80 e 90 questiona identidade, referências, ideologias e posições perante o quadro político-social nacional, situando e refletindo o homem contemporâneo, e que tais reflexões são promovidas por meio da linguagem essencialmente poética da letra de canção.

Nosso objeto de análise corresponde a algumas letras de canções de Humberto Gessinger, disponibilizadas em seu livro *Pra Ser Sincero* (2009). Justifica-se a escolha do tema partindo-se da reflexão de que todos os gêneros textuais podem ser objeto de estudo contemplado pela Crítica Literária, em diálogo com as outras artes, mostrando-se, então pertinente dedicar-se à análise das letras das canções do referido autor, considerando-as como poesia literária. Neste ponto, surgem algumas problematizações, visto que um texto não musicado é denominado poesia, mas, se musicado, denomina-se letra de canção e, geralmente, é considerado um texto literário de menor valor. Portanto, questiona-se: Poesia é para se ler e música para se ouvir? Uma letra separada da canção pode ser considerada o mesmo que um poema literário? E, para além disso, como os poemas de Humberto Gessinger apontam, temática e formalmente, para questões político-sociais, refletindo a identidade do sujeito contemporâneo?

Objetiva-se, assim, primeiramente, verificar a interface letra de canção/poesia literária e, na sequência, investigar de que forma, na construção poética de Humberto Gessinger, ressoa o discurso coletivo pós-utópico (fase da redemocratização do país), como também identificar elementos estruturais que, em diálogo com seu contexto histórico-social de produção, apontam para a problemática do homem contemporâneo e seus paradoxos. Ressalta-se que, ao investigar-se os aspectos da produção poética do referido autor, não se concebe a Literatura simplesmente como retrato de dada época, considerando-a simplesmente como tema, mas, sim, como uma linguagem que tem algo a dizer com uma forma distinta de dizer.

Gessinger é pouco conhecido, ou mesmo reconhecido no meio literário. Em um primeiro momento, é apenas lembrado como compositor e cantor da banda de rock “Engenheiros do Hawaii” e como músico que domina o baixo, o piano, a gaita, o violão, a guitarra e o acordeom. No entanto, também é escritor, já tendo lançado cinco livros: *Meu Pequeno Gremista* (2008), *Pra Ser Sincero* (2009), *Mapas do Acaso* (2011), *Nas Entrelinhas do Horizonte* (2012) e *Seis Segundos de Atenção* (2013), todos pela Editora Belas-Letras.

A relevância da obra de Humberto Gessinger, no entanto, já tem motivado recentes estudos acadêmicos. Franz, em 2007, defendeu a dissertação de mestrado intitulada *Mapas do acaso: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea*, tendo como objetivo contribuir com a análise dos aspectos da canção, no ambiente do rock brasileiro surgido na década de 80, mais especificamente através das composições de Humberto Gessinger que, juntamente com outros artistas, marcaram e colaboraram para a formação da mentalidade da geração desta década.

Vieira (2008), em estudo de cunho léxico-semântico, intitulado *Nas roldanas da guerra, uma análise léxico-semântica da engenharia havaiana*, apontou a sintonia entre a obra de Gessinger e as tensões do momento histórico, trazendo um levantamento de substantivos e adjetivos relacionados à guerra em suas canções, palavras não utilizadas apenas para abordar o tema da guerra em si, mas também para se referir às relações de mercado e consumo e às relações amorosas e pessoais, criando, segundo Vieira, um interessante efeito expressivo que enriquece o conteúdo textual de suas canções.

Mori (2014) apresenta estudo intitulado *Ciência e Tecnologia como temas em canções de Humberto Gessinger*, analisando ciência e tecnologia como temas abordados em canções do seu objeto de estudo, buscando identificar o impacto da tecnologia na sociedade contemporânea e reflexões sobre avanços científico-tecnológicos aludidos na produção de Gessinger. Segundo Mori, além de um cronista do cotidiano, atento às questões de nossa sociedade, Gessinger pode ser considerado um “cancionista com veia científica”, concluído que Gessinger, ao dispor de palavras e temáticas científico tecnológicas em suas composições, torna-se participante ativo dos discursos sobre a pós-modernidade.

Ressalta-se que, apesar de não focarem as características e elementos de sua escrita poética, ambas as pesquisas são de valia para o estudo pretendido, tendo em vista o descortinar realizado, tanto por Mori quanto por Franz, no que tange ao universo temático oferecido pela produção de Humberto Gessinger.

Quanto aos aspectos metodológicos, este estudo vale-se da pesquisa descritiva e exploratória de cunho bibliográfico, ao buscar informações em livros, dissertações e artigos, recorrendo, também, a entrevistas concedidas pelo autor a jornais e a sites especializados. Quanto à abordagem, elegeu-se a pesquisa qualitativa, ao focar-se no caráter subjetivo do objeto de estudo analisado, o que desemboca em uma análise interpretativa, ao tomar-se, de certa forma, posição própria a respeito das ideais enunciadas e expressas nas entrelinhas dos poemas-canções, buscando o diálogo e explorando a fecundidade das ideais expostas.

O estudo estrutura-se em três capítulos. No primeiro, apresenta-se Humberto Gessinger, justificando a relevância de suas poesias para os estudos da Crítica no que tange à sua representatividade como uma voz da contemporaneidade. Traz-se, aqui, informações que englobam a biografia, o histórico do caminhar de sua arte sonora, sua inclinação para as Letras, que apontam também para sua produção em prosa. Ressalta-se que nos valem, neste capítulo, da biografia de Gessinger apresentada por Lucchese (2016), bem como de entrevistas concedidas pelo autor a jornais e revistas.

No segundo capítulo, discutiremos a interface evidenciada entre letra de canção e poesia literária, iniciando com breve levantamento de estudos e interesses acadêmicos sobre o tema, para, na sequência, aprofundarmos as reflexões sobre a referida interface e exemplificarmos a ressonância do discurso coletiva nas letras de canções brasileiras.

O terceiro capítulo direciona-se à análise, formal e temática, da escrita poética de Humberto Gessinger, evidenciando como seus poemas-canções os paradoxos do homem contemporâneo e sua busca por uma identidade ideológica perdida. Empreende-se, neste capítulo, diferentes formas de análise, realizadas paralelamente: estrutural, estilística, contextual-temática, sendo elencadas, para tal, as seguintes poesias/músicas: *Toda forma de poder*, *A revolta dos Dandis II*, *Somos quem podemos ser*, *Muros e grades*, *A revolta dos Dandis I* e *Infinita highway*, estabelecendo diálogos, no decorrer da análise, com outras de sua autoria.

A análise contextual realizada emerge da constatação de que a Crítica atual não se interessa exclusivamente pelos aspectos formais de uma obra artística, pois também leva em conta o viés da Sociologia da Literatura associada à análise, visto que o contexto social da produção figura como elemento que desempenha papel na constituição da estrutura. Observaremos, assim, de que forma o fator social fornece matéria para conduzir a fagulha criadora, figurando como elemento atuante na constituição da obra. Para isso, recorreremos ao método estilístico-sociológico de Otto Maria Carpeaux, postulando elementos de ordem social filtrados por meio da concepção estética. A análise temática tem a finalidade de obter apreensão profunda de seus versos, buscando a ideia diretriz que leva à constatação do tema abordado.

A outra modalidade de análise utilizada diz respeito à Estilística, a qual, segundo Oliveira (2009), estuda os processos de manipulação da linguagem que permitem a quem fala ou escreve sugerir conteúdos emotivos e intuitivos por meio das palavras, ou seja, por meio de escolhas particulares feitas pelo escritor. Nesse momento, lança-se olhar para inferências, para os aspectos intertextuais e para figuras de linguagem de pensamento, visto figurarem com recursos linguísticos que promovem diálogo além do dito no discurso.

Ainda que didaticamente separada em etapas, realizaremos, concomitantemente, uma análise que leva em conta os aspectos intrínsecos e extrínsecos dos poemas de Gessinger, com o intuito de perceber o valor e o relacionamento que guardam entre si, o que leva à compreensão e interpretação da obra como um todo completo e significativo. Ressalta-se que ao esboçarmos algumas tendências do contemporâneo em termos histórico, estético e cultural, recorreremos às reflexões de Haroldo de Campos (1996 e 1997), Luiz Tatit (2004), Octavio Paz (1984), Umberto Eco (1989), Terry Eagleton (1998 e 2001), entre outros de relevância para o estudo proposto.

Finalizaremos com considerações que evocam o auxílio da análise interpretativa, a qual, infere e interpreta o que se apreciou, tomando uma posição própria a respeito das ideias enunciadas. Ressalta-se que o estudo apresentado não pretende exaurir a obra de Humberto Gessinger, sendo passível de continuidade, tamanha a complexidade e abrangência da produção deste letrista, poeta e cronista, tão representativo do pensamento coletivo a partir da década de 80.

CAPITULO I: HUMBERTO GESSINGER EM PROSA E VERSO

1.1 Uma biografia poética

Definimos a história de vida de Humberto Gessinger como uma biografia poética partindo da reflexão quanto à diferenciação entre poema e poesia. Segundo Paz (1984), poema é a construção erguida, é organismo verbal que contém, emite e suscita poesia, construído de acordo com regras métricas e rítmicas, podendo possuir uma forma literária específica, como, por exemplo, o soneto. Compreende-se, então, poema como um formato de poesia concretizado, de forma escrita e mesmo oral, como no caso dos versos repentistas nas vaquejadas, festas de peões e em disputas. Já a poesia, aponta o autor, diz respeito à linguagem poética em estado amorfo. Nesse sentido, afirma-se que há poesia sem poema, pois esta também pode ser contemplada em textos como crônicas, contos e outros, na observação do pôr do sol, em uma fotografia, nas esculturas e pinturas, no teatro e no cinema, na música e na dança, em um ipê florido, no entrelaçar de árvores que criam um portal em uma estrada de terra, na paisagem bucólica observada pela janela do carro, em uma velha locomotiva, em reminiscências, enfim, a poesia está em tudo, dependendo dos olhos de quem vê.

Portanto, a poesia trata-se de um conceito subjetivo, o que nos levou a perceber e sentir poesia na biografia de Humberto Gessinger, visto que sua história nos permite visualizar mentalmente a vida dos imigrantes nas lavouras, pisando uva para o vinho em meio a cânticos religiosos, a paisagem e o clima peculiares do extremo sul do país, a lacuna deixada pela morte de seu pai e a forma pela qual buscava sua presença, entre outras informações bibliográficas capazes de causar sentimentos e emoções poéticas em um leitor ou pesquisador, pois a poesia é enxergada de acordo com aquilo que cada um carrega dentro de si.

Nesse tópico, ao abordar-se os aspectos biográficos de Humberto Gessinger, não nos direcionamos ao método biográfico do crítico francês Sainte-Beuve, das primeiras décadas do século XIX, visto que, segundo Botelho e Ferreira (2015), o referido método de análise dedicava-se a um processo de descrição que procurava explicar elementos da obra fazendo uma abordagem da biografia do autor, no entanto, com o desenvolvimento da Teoria e da Crítica literária, observou-se que esse tipo de análise é frágil e até contraditória. Portanto, segundo Eagleton (2001), em oposição, no início do século XX, surge a Crítica Formalista, entendendo que a investigação literária deve se fixar na própria obra, concretizada pelos elementos constitutivos do texto literário, forma de análise adotada no terceiro capítulo desta dissertação, que busca identificar, na escrita poética de Humberto Gessinger, os elementos estruturais que,

em diálogo com seu contexto histórico-social de produção, apontam para a problemática do homem contemporâneo e seus paradoxos existenciais e ideológicos.

Outra motivação para se trazer, neste estudo, sua biografia, diz respeito ao estigma de transgressão no mundo artístico, um estereótipo discriminatório e pré-concebido, principalmente sobre os adeptos do estilo musical *rock'n'roll*. Gessinger não se enquadra no estigma de roqueiro transgressor, pois foi observado que é um monogâmico, simpatizante dos chás caseiros, não fumante, típico pai de família, ou seja, uma biografia diferenciada para o estereótipo do contexto *rock'n'roll*. Portanto, objetiva-se apresentar o menino poeta que é conhecido, ou lembrado, como somente um *pop star* do *rock* nacional, mas que é também um escritor, com cinco obras literárias publicadas pela Editora Belas Letras, conforme já informado na introdução deste estudo.

Humberto Gessinger nasceu na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 24 de dezembro de 1963, então com quatro irmãos, filhos de descendentes de imigrantes, colonos italianos, do lado materno, e alemães por parte do pai. “Pelo lado italiano, eu me chamaria Umberto. Do lado alemão, Hubert. Nasci no meio termo: Humberto” (GESSINGER, 2011, p.25).

Seus pais eram professores e, como em um típico cotidiano de um professor, o pai cumpria extensa carga horária, lecionando em várias escolas as disciplinas de Latim, Francês e Português, inclusive em uma escola de elite, na qual, segundo Lucchese (2016), o menino estudou, o tradicional colégio Anchieta, não por condição financeira condizente, mas porque seu pai lecionava também nessa instituição escolar; e aliás, talvez, pelo fato de frequentar uma escola de classe social mais elevada, quem não o conhecia o achava antipático. Pontua Gessinger: “ninguém me conhecia. Nenhum dos meus colegas frequentava as mesmas ruas, quadras e esquinas que eu” (2009, p. 9). Então, apesar da oportunidade de receber educação escolar de maior qualidade, estava fora do seu contexto social e afastado da interação com crianças de seu bairro.

O pai de Gessinger adoeceu quando o menino tinha doze anos, falecendo aos seus quatorze. “[...] tudo ficou em *standby*, nesse período, lá em casa. Muita coisa ficou em *standby* pra sempre. Não deu tempo para ele me ensinar a fazer a barba” (2009, p.12). Com pesar, o autor comenta que, a maioria dos meninos dessa idade compete com o pai em busca de sua identidade própria, mas ele calçava os chinelos do pai para andar no escuro pela casa, no intuito de sentir sua presença, visto que, embora fisicamente não se parecessem, o som do caminhar do chinelo era idêntico a ambos, então, assim para Humberto: “matava um pouco da saudade” (2009, p.13).

Na escola, foi goleiro de futebol, mas a falta de aptidão para competição o afastava dos esportes. O único esporte para o qual tinha certo jeito, quando criança, apesar de não gostar, era o vôlei. “Fui mais feliz sendo um goleiro mediano e um tenista sofrível do que sendo um bom jogador de vôlei” (GESSINGER, 2011, p. 18). Ingressando no tênis, comenta que o que mais apreciava era a observação dos treinos “[...] treinar eu achava legal. Passava horas no paredão, só ouvindo minha respiração e os três sons que a bolinha fazia: raquete-paredão-chão, raquete-paredão-chão. Um compasso ternário que, uma valsa, uma chaminé [...]” (GESSINGER, 2009, p.10), o que já demonstra sua vocação para o compasso rítmico, o qual provavelmente, encontrou maior vazão na sua construção poética.

Ao folhear os inúmeros livros de capa grossa da sua mãe, ainda na infância, tomou gosto por gráficos e tabelas. Então, depois de crescido, em 1981, ingressou no Curso de Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o qual foi também cursado por muitos cantores e compositores da Bossa Nova e MPB, inclusive, por Pink Floyd. “Meu traço não era bom, mas eu gostava de História, da Arte, história das cidades. Aquela esquina entre Artes Plásticas e Engenharia” [...] (2009, p.15).

Gessinger comenta jocosamente sobre as canetas de nanquim que usava na escola de Arquitetura, caras para ele, frágeis e difíceis de limpar: “Uma gota de nanquim, que parecia minúscula, se abria na pia, virava uma enorme mancha negra que a água desfazia. A gente assoprava para desentupir a caneta, ficava com nanquim nos lábios. Dos lábios para as mãos, das mãos para a toalha. O mundo inteiro corria o risco de ficar manchado de nanquim” (2011, p.9).

No ano de 1984, estagiava na Rua Pedro Ivo, no escritório do arquiteto Oscar Escher, mas sua carreira foi curta, comenta Lucchese (2016, p. 12). Antes disso, só havia trabalhado na Secretaria Municipal de obras e Viação (Smov), também como estagiário. Além disso, em seu quarto, ao som de um toca-fitas, desenhava cabritos, termo usado pelos estudantes de Arquitetura para apelidar os projetos que faziam como *freelancers*. “Noite adentro, madrugada afora, desenhando e ouvindo no walkman” (2011, p.9). Na época, Gessinger projetava seu futuro na Alemanha, visto que muitos dos colegas abastados que estudaram com ele já estavam na Europa. Então, a Alemanha, em específico, era viável para ele já que tinha parentes que, havia pouco tempo, fizeram uma visita a Porto Alegre.

Gessinger se casou com a arquiteta Adriane Sesti, antiga colega de colégio e de faculdade. Comenta que tem o dom da monogamia e quanta sorte teve em conhecê-la. “Luz que não produz sombra. Uma das primeiras coisas que ela me disse foi que eu era diferente do

que parecia ser. O tom de voz sugeria um elogio. Até hoje tenho dúvidas” (GESSINGER, 2009, p.26).

O casal, em fevereiro de 1992, teve uma filha chamada Clara, a qual esperavam desde 1963, ano de seus nascimentos, segundo seu olhar místico e transcendental, afirmando que não houve nenhuma mudança radical, pois: “[...] ela estava desde sempre nas entrelinhas do horizonte. Escrevi a letra parabólica para ela, num quarto de hotel. Havia uma antena do lado da janela e eu, tri a fim de que ela me levasse para casa. Saudade” (GESSINGER, 2009, p. 68). Depois disso, as apresentações foram canceladas para que pudesse ficar perto da filha recém-nascida.

A letra é um tanto enigmática e na primeira estrofe diz: “ela para e fica ali parada /olha-se para nada (paraná) / Fica parecida(paraguaia)/ para raios em dia de sol para mim”. É possível apreender nos versos que os bebês, muitas, vezes, em seus pequenos mundos, ficam parados por muito tempo, distraídos, olhando para o nada, enquanto os pais, ou um deles, sucumbe em encantamento pela luz emanada dessa relação de amor.

Na segunda estrofe: “prenda minha parabólica/princesinha parabólica”, de início, observa-se a presença da linguagem regional, em específico, o gauchês, pela expressão prenda, o que vale a pena comentar aqui, que, conforme Nunes e Nunes (1986) e Kujawa (2014), no território, hoje ocupado pelo Estado do Rio Grande do Sul, na época de sua demarcação, durante o século XVI e início de século XX, as mulheres ali existentes, em sua maioria, eram índias roubadas a laço, denominadas de China, devido aos traços amendoados dos olhos lembrarem as asiáticas. Com o passar do tempo, a denominação china tornou-se pejorativa, visto que elas eram abandonadas à sorte, se prostituindo para sobreviver. Em contrapartida, o termo prenda, vocábulo provavelmente trazido para a região por colono dos Açores, Portugal, designa a mulher de bons costumes, honesta, também pura, ingênua e graciosa, como a bebê Clara, inspiração da poesia/canção escrita para ela. E, por falar em variação linguística regional, comenta Gessinger (2009, p.98) que, desde que a filha Clara começou a falar, apresentava sotaque fascinante, pois misturava Porto Alegre, Rio de Janeiro e Fortaleza, isso devido à influência do convívio com as babás de diferentes regiões, por onde passava com a família por conta de seus shows.

Os outros versos da estrofe: “o pecado mora ao lado /e o paraíso ele paira no ar/ pecados no paraíso/”, remete à preocupação de um pai que sabe que a criança vai crescer e conhecer o mundo, com suas delícias e perigos, constatação essa desesperadora, ao refletir que não se pode proteger os filhos para sempre.

A terceira estrofe: “Se a tv estiver fora do ar/quando passarem os melhores momentos da sua vida/pela janela alguém estará de olho em você completamente paranoico”. A tevê fora do ar aponta para a possível morte precoce de um pai, conforme enfrentou o próprio Gessinger, pai que não pode estar presente nos melhores e nos piores momentos de sua vida, mas que o autor acredita que vela seu sono e seus passos, o mesmo que fará, caso não esteja em vida ou mesmo separado de Clara pela distância geográfica em alguns momentos, visto a sua carreira musical que lhe leva para maratonas de shows pelo país e fora dele.

Os traços místicos, a simpatia pela Astrologia, visto que conviveu com um astrólogo em sua banda Engenheiros do Hawaii, bem como sua religiosidade cristã, advinda da criação, também são detalhes que auxiliam na compreensão do perfil do autor para a construção de seus versos e frases, muitas vezes profundos e enigmáticos. Gessinger comentou que costumava colar crucifixos nos seus instrumentos e, em um dos shows, tropeçou e caiu, o que fez com que um dos crucifixos sumisse. Então para ele: “mau presságio” (2009, p.45). “Cara, sou bem católico, mas nunca achei justo rezar por motivos profissionais ou esportivos... rezo às vezes quando saco que tem muita gente no show e a segurança é precária ... não suportaria carregar o ferimento de alguma pessoa num show dos Engenheiros [...] a vida humana tá acima de tudo” (GESSINGER *apud* VERAS, 2014).

Nessa direção, observa-se o que o autor comenta sobre a hora do nascimento de uma pessoa: “[...] Dizem que a hora é também importante, pode desenhar outros elementos do mapa, suavizar o diálogo entre os astros. Nasci às 18h30min. Meia hora antes, aos trinta minutos negativos da minha vida, freiras passaram pelo quarto cantando ave-maria” (GESSINGER, 2009, p.11). Na imaginação e compreensão do autor, seriam freiras com fardamento completo, como sua tia Rosina, que viveu 123 anos, sempre de hábito. Lembra também que esta tia contava histórias de quando esteve na Itália em plena Segunda Guerra Mundial que sempre lhe trazia um licor de anis que ela mesma fazia, isso para cuidar da voz, com 123% de teor de álcool, comenta. Portanto, pensando em Astrologia, a casa 9 diz respeito à expansão da consciência e, nesse sentido, também comenta o autor que seu signo é capricórnio, o que, segundo ele, o aprisionou a um signo zodiacal pouco glamoroso, e faz uma observação interessante: “nós os capricornianos, gostamos mesmo é de trabalhar.” Conforme o mapa astral de Gessinger, sua casa 9 está em Peixes, o que, segundo a Astrologia, é o signo mais experiente, porque perpassa por todos os outros signos, e, portanto, detém a sabedoria e a sensibilidade, o que aponta para sua escrita filosófica.

Conforme Ferla (2009), em entrevista concedida, Gessinger mora em um bairro nobre de Porto Alegre, cidade onde nasceu e para onde voltou em 1999, depois de viver muitos anos

no Rio de Janeiro, por necessidade profissional. Dorme até o meio dia, joga tênis eventualmente, passando o resto do tempo tocando, escrevendo, lendo e ouvindo programas de futebol no rádio, sempre sintonizando nas emissoras que têm menos ibope. "Minha medida de tempo não é o dia, é o ano. Meu cronômetro não é manhã, tarde ou noite, eu só faço música, nada mais me prende a nada". Aos 48 anos, Gessinger (2012, p.157) se define de forma lacônica, porém bastante significativa: nome: Humberto Gessinger. "É tudo. É só. Sem pseudônimo". De maneira geral, define-se como um aprendiz de música. O que mais aprecia em um amigo é a fidelidade e o que mais o decepciona são "mentiras jogadas no ar e lixo jogado no chão". Para ele, família é "um berço, um colo, carinho e proteção". Sua ideia de felicidade é "uma mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo" e, se acaso não fosse quem é, gostaria de ser um cabeludo que usa bandana, também um goleiro do Grêmio, seu time de futebol.

Atestou Fisher no posfácio do livro *Pra ser sincero*, de autoria de Gessinger (2009, p.278), que o autor pinta, escreve, toca, canta, compõe, desenha, filma e vive do que faz "pois acertou a mão" no quadro, no romance, na canção e na gravura em um nível sofisticado que chamou a atenção da crítica especializada.

1.2 A arte sonora de Gessinger

Este tópico aborda a arte sonora de Humberto Gessinger, visto que as poesias que serão trabalhadas são também canções entoadas quando da trajetória da sua banda Engenheiros do Hawaii. As informações coletadas com intuito de descortinar a arte sonora de Humberto Gessinger partem do seu livro *Para ser sincero* (2009), contando também com entrevistas concedidas a jornais, revistas e sites especializados; além do livro biográfico da banda Engenheiros do Hawaii, elaborada por Alexandre Lucchese (2016), *Infinita Highway: uma carona com os Engenheiros do Hawaii*, que traz 100 entrevistas e fotos inéditas do grupo.

Informa Gessinger (2009, p.8) que não havia músicos na família de sua mãe, mas havia música, tendo como lembrança os tios maternos cantando músicas que enalteciam a Itália, enquanto, com ele, esmagavam uvas com pés para fazer vinho. A família do pai era muito católica, então, seus dez tios, entre tantas rezas, tocavam instrumentos como cítara alemã, piano e violino; inclusive, herdando de sua tia um acordeom. Desta forma, percebe-se que a família era toda musical, o que o influenciou provavelmente para a sua arte sonora.

Na infância, antes mesmo da alfabetização, gostava dos jornais escritos, mas também do jornal televisionado e, essa atração, segundo ele, vinha da música de abertura de Pink Floyd, *Summer of 68*, do disco *Atom Heart Mother* (GESSINGER, 2011, p.29). Por volta do ano de 1974, sua casa foi agraciada com uma televisão, mas seu fascínio era pela eletrola e pela enorme coleção de discos. Alguns LPs lhe chamavam maior atenção por conta das letras das canções figurarem como narrativas, como por exemplo, a canção “Era um garoto que como eu amava os *Beatles* e os *Rolling Stones*”, a qual narra à história de um jovem morto na guerra. Pelo fato de querer muito tocar essa canção, ganhou o seu primeiro violão, presente de sua tia (GESSINGER, 2009). Vale abrir um parêntese aqui para lembrar que esse mesmo martírio descrito nos versos da referida canção, ou seja, de jovens americanos obrigados a participar da Guerra do Vietnã com o Vietcong, passaram também jovens brasileiros da FEB (Força Expedicionária Brasileira), denominados de os Pracinhas, um diminutivo de praça, ou soldado raso, que a partir de 1942 foram enviados para participar da Guerra entre Itália e Alemanha (ROSAS, 2014).

Quando Gessinger perdeu seu pai, seu acalento era ouvir música. “De tanto ouvir canções, passei a acreditar que a vida também é uma. Procuo harmonia, espero o refrão, ergo os braços segurando um isqueiro imaginário. Acho que mereço um solo, de tanto ouvir canções [...]” (2011, p.33). Na época, sua paixão era o rock progressivo, que tinha mais conteúdo, em sua opinião. Acompanhava a trajetória de bandas, de preferência, as menos conhecidas, em revistas (2009, p.13). Aos quinze anos, ganhou uma guitarra e um amplificador e começou a ter aulas de bandolim. Apaixonando pelo chorinho, começou a tocar com dois colegas com dois violões e um cavaquinho. No entanto, isso não durou e Humberto seguiu ouvindo seus discos e tocando seu violãozinho no quarto fechado (2009, p. 15). “Cada acorde no violão sugeria outro, que sugeria outro, e assim, sucedia-se um mundo de sons se formava e passava também a acomodar palavras, poesias anotadas em folhas de papel” (GESSINGER *apud* LUCCHESI, 2016, p.13).

Gessinger (2012, p.157) já afirmara que tanto sua maior qualidade quanto seu maior defeito é a timidez. Porém, lá pelos 16 anos, o gosto pela música já o mobilizava a fazer algumas tímidas performances em um bar, distante uma quadra de sua casa. Não eram shows e as músicas cantadas não eram autorais. Na verdade, era uma socialização com amigos aos sábados, que com ele tocavam antigos chorinhos em uma mesa de bar, “o que não durou muito” (LUCCHESI, 2016, p. 14).

No ano de 1984, segundo Lucchese (2016, p.12), no centro da cidade de Porto Alegre, o adolescente Humberto costumava passar horas admirando “os corpos esculturais de

contrabaixos e guitarras elétricas através das vitrines das lojas de instrumentos”. Quanto a essa informação, Gessinger comenta que todas as lojas de instrumentos musicais de Porto Alegre têm a marca do seu nariz impressa no vidro da vitrine. “Estão lá meus olhos, desejando violões, guitarras e baixos. Na vitrine é onde o instrumento melhor soa, quando na imaginação, somos Hendrix, Pastorius, John & Paul, Visões do Paraíso” (GESSINGER, 2011, p. 85).

No mesmo ano, houve greve na faculdade de Arquitetura, fazendo com que as aulas se prolongassem até o mês de janeiro de 1985, o que deixaria os jovens desanimados ou revoltados. Para amenizar a situação, a direção da faculdade incentivou os estudantes a apresentações artísticas, conforme suas aptidões. Gessinger tocava guitarra, Carlos Maltz, bateria e Carlos Stein, do posterior grupo Nenhum de Nós, também assumia a guitarra. Então, Gessinger apresentou sua arte sonora na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, a partir de 11 de janeiro de 1985, mesmo dia da abertura da primeira edição do *Rock in Rio*, quando subiu ao palco do auditório da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. “Em dezembro de 1985, ainda mais estudantes de Arquitetura do que músicos, os Engenheiros do Hawaii tocaram em Passo Fundo” (2011, p. 20).

Voltando ao primeiro show, encontraremos minha guitarra Giannini Diamond fingindo ser uma Gibson 335. Eu, de bombacha e cabelo new wave, não sei o que fingia ser. O repertório era meio performático, pois, além das músicas que escrevi, tocamos uma versão reggae de Lady Laura, do Roberto Carlos, e jingles dos biscoitos Sem Parar e do Extrato de Tomate Elefante (GESSINGER, 2009, p.19).

Gessinger, sempre tímido, nunca subira a um palco. Para ele, a música, ou seja, o dedo contra corda projetando som, era algo íntimo, era para ser vivido na sua privacidade, quando a porta do quarto se fechava. Mas, enfim, de cabelo *new wave* e bombacha, como vocalista, com canções autorais e outras de estilos sortidos no compasso do reggae, subia ao palco, mas afirma que não lembra com nitidez desse show, pois estava bêbado; afinal, era a primeira vez que tocava para um público. “Tracei uma linha na lista de músicas que ficava aos meus pés, exatamente no que seria a metade do show”. Enquanto tocava, olhava o roteiro e pensava que, se chegasse até aquela linha, teria então sobrevivido e iria até o fim. Utilizou essa estratégia por alguns anos. “Em princípio, eu nem deveria cantar todas as canções, mas, no processo, o pessoal foi tirando o corpo e sobrou pra mim. Cantar não era algo que me dava prazer. O que eu queria fazer era tocar algum instrumento. E compor” (GESSINGER, 2009, p.19).

Depois dessa primeira apresentação no palco da faculdade, na semana seguinte, a banda enfrentou suas primeiras vaia no palco da faculdade de Medicina, mas continuou mesmo assim. Na sequência, de bar em bar, entregando fitas com suas gravações em emissoras locais de rádio. Os mapas do acaso levaram a banda a participar de um projeto que tinha como objetivo lançar um olhar para bandas de rock dos pampas e para participação em um festival. Como a outra banda destituída participação, suas músicas assim foram incluídas no disco.

A primeira entrevista dos Engenheiros do Hawaii aconteceu em programa de TV de uma emissora que estava falindo. O funcionário que os recebeu, sabendo que eles eram estudantes de Arquitetura, os convidou a trabalhar ali, fazendo cenários. “Na hora, até que era uma proposta a ser estudada. O que tínhamos como opção? Uma banda montada para durar um dia” (2011, p.12). No entanto, o sucesso da banda gradativamente explodia e para dar continuidade à existência da banda, seus componentes fixaram residência no Rio de Janeiro.

A primeira vez da banda no Rio foi para tocar duas músicas em um show coletivo, na Praia do Pepino. Depois deles tocaria Tim Maia, que estava atrasado e, por esse motivo, a cada final de música, eles saíam do palco, mas eram requisitados a retornar e ir tocando mais músicas, enquanto Tim não chegava. “Ele não compareceu. São os mapas do acaso” (GESSINGER, 2011, p. 21).

A banda Engenheiros do Hawaii era pra ter durado uma noite só como somente uma banda de abertura, era para ter outro nome e não era pra ser um trio. Eram várias variáveis, visto que era a jornada em que nada do que foi planejado deu certo, mas, nesse caso, ter dado tudo errado não poderia ter dado mais certo. Graças a essa sucessão de fatos estranhos, quando não ter plano é o melhor plano, nasceu uma das maiores bandas do Rock brasileiro: Engenheiros do Hawaii, conquistando fãs fiéis por todo o país e superando as duras críticas da imprensa musical da época (LUCCHESI, 2016, p. 1).

A banda voltou ao palco do *Rock in Rio* para seus últimos shows, partindo Gessinger para carreira solo em busca da “medida certa entre a tradição da engenharia hawaiiana e sua personalidade própria” (MATTOS, 2014). Gessinger aponta a carreira solo como um desafio de autorreferência ao desbravar novas fronteiras criativas.

É bacana oferecer um tipo de leitura diferente [...] A sensação é a melhor possível, tocar para a galera de várias gerações nos quatro cantos do país. É o que me faz seguir na estrada. Sempre acreditei que minha trajetória tinha mais a ver com uma maratona do que com corrida de 100m. Um número maior de pessoas começa a entender qual é a minha onda... isso é muito bom [...] É natural que a música rompa barreiras de tempo e espaço, mas às vezes a gente

esquece disso, né? Não mudei minha maneira de escrever, as canções do disco poderiam estar num disco dos Engenheiros do Hawaii. A principal diferença está nas participações, nas diferentes formações. Além de vários músicos gaúchos que admiro, participam do disco duas formações dos EngHaw: o pessoal que me acompanhou de 1996 a 2000 e de 2001 a 2008 (GESSINGER *apud* COIMBRA, 2015).

Ainda quanto à carreira, Gessinger afirma que nunca encarou a banda como profissão. “Sempre tentei manter o meu coração amador e a minha sensibilidade intacta, pois esta é a função do artista” .Em entrevista, informou o lançamento do 19º CD do grupo, o acústico “Novos Horizontes”, o qual contou com a participação de sua filha Clara em duas faixas: "Muitas vezes, a Clara solta a voz comigo em casa. É ótimo" (UOL, 2008).

Conforme Ferla (2009), Gessinger, depois que interrompeu as atividades da banda Engenheiros do Hawaii, dedicou-se integralmente ao projeto “Pouca Vogal”, que divide com o gaúcho Duca Leindecker, integrante da banda Cidadão Quem. Ainda segundo Ferla (2009), Gessinger passou pelos paradoxos do *Pop* há décadas, “destilando trocadilhos tão infames quanto eficientes e colecionando fãs e detratores pelos mesmos motivos, algo entre a sinceridade, a ironia (não exatamente fina) e o ceticismo”.

Segundo ainda Ferla (2009), Gessinger deixa claro que não compõe com direcionamento linear, que, apesar de correr atrás da música e ter como paixão tocar instrumento, para ele não é o que faz de melhor, mas é o que lhe motiva. “Não sei tocar chonga nenhuma... As pessoas pensam que talento musical é um bloco, mas são subdivisões”. Comentou, na ocasião, ter certa inveja de bandas cover, grupo, de certa forma, discriminado. “É um talento que não tenho. Às vezes umas destas bandas abrem nossos shows e tocam de Pink Floyd a Luiz Gonzaga com o mesmo equipamento, simulando o som de todos”. Chamou também a atenção sobre o preconceito injusto contra aqueles que fazem *jingle*, ou seja, “que conseguem compor de propósito” (GESSINGER *apud* FERLA, 2009).

Sobre a cultura *Pop*, Gessinger faz a seguinte analogia: o poeta Mario Quintana, desconfiado das estátuas e monumentos em sua homenagem, teria dito que um erro em bronze é um erro eterno. “Reza a lenda que o bronze da cultura pop dura quinze minutos. Depois, se transforma em pó” (2011, p.44). No entanto, em várias passagens, o autor define sua arte sonora como *pop*, como por exemplo nessa: “Ah, já que estive em Moscou, e tocando música *pop*” (2011, p. 78). Segundo o autor, sobre a Crítica musical dos anos 80, lamenta que usavam o termo música dançante de forma pejorativa, apesar de comentar que ele e seu grupo, defensores do *rock* cabeça, tinham pavor da *Disco Music*, mas atesta que foi o que realmente vingou e influenciou o cenário *pop* até a atualidade (2009, p.12).

Em suma, Humberto Gessinger tem 21 CDs e sete DVD's gravados, entre trabalhos dos Engenheiros do Hawaii, do projeto Pouca Vogal e da sua carreira solo. Foi agraciado com oito Discos de Ouro, um Disco de Platina e quatro DVDs de Ouro. Nos últimos anos, ampliou seu horizonte artístico: “[...] acho muito mais legal hoje em dia, em que tenho as possibilidades de trabalhar com música e literatura”. Então, como “um soldado do exército de um homem só”, segue pela sua infinita highway, caminhando entre a música e a escrita literária.

1.3 Gessinger: da inclinação para as letras em versos e prosa

O tópico apresentado objetiva observar o transcorrer histórico evolutivo de Gessinger ao mundo das Letras, que culminou com sua escrita em versos e em prosa. O autor informa que sua primeira incursão ao mundo das letras foi literalmente com as letras, visto que antes de ser alfabetizado gostava de fazer de conta que sabia ler o jornal para parecer adulto, mas o que via, comenta, eram somente “pequenos símbolos pretos indecifráveis numa folha de papel” (2011, p. 29).

Comenta que sempre escreveu, na verdade “letras de músicas que não existiam”, e isso, “com a pior caligrafia da turma” (GESSINGER, 2009, p. 13). A palavra é muito importante na sua música, assim como o ritmo é importante no seu texto. “Começar a publicar meus escritos ajudou minha música, criou outra ponte. Sinto que o fluxo ficou mais suave” (GESSINGER *apud* FIDALGO, 2013).

Pontua o escritor que a palavra escrita é anterior à cantada em sua vida, pois, conforme informa Martins (2013), ele escreve a mais tempo do que canta. "Tenho certa intimidade com elas, uma vida em comum. Acho que não ficarão melindradas se eu fizer uma confidência. Estou falando das palavras e do fato, cada vez mais frequente, de serem insuficientes para expressar algumas - ahn... qual seria a palavra? - coisas, sentimentos" (GESSINGER, 2013, p. 87).

Gessinger explica que, desde menino, é fascinado pela palavra escrita e que para ele é maravilhoso sempre falar sobre livro. Afirma que os livros foram muito presentes na sua infância. Quando ia à praia, em férias de veraneio, no primeiro dia jogava bola, e, como ainda não havia o protetor solar, sofria com queimaduras provocadas pelo sol, por esse motivo, passava semana seguinte inteira lendo à sombra (2011, p.56). Essa é sua maneira jocosa de informar que foi um leitor assíduo.

No que diz respeito às influências de sua escrita, afirma que esta se deu por fases, como também as leituras empreendidas em sua vida. Houve, como por exemplo, a fase de ler Camus e Sartre, escritores franceses. Mais recentemente, se dedicou à leitura de crônicas, não exatamente os grandes clássicos desse gênero, mas, sim, crônicas de jornais. “Sempre gostei de ler. Mas a influência quase nunca aparece de forma linear. Toda influência deve passar pelos labirintos da cabeça e do coração... senão é melhor ficar com as fontes originais” (GESSINGER *apud* FIDALGO, 2013).

Ao Correio do Povo (OCP, 2011), em entrevista, questionou quais as funções das palavras escritas em páginas de livros e das notas musicais que emanam do encontro entre as suas mãos e os instrumentos, partindo da seguinte colocação: “Há quem diga que a função das palavras é esconder o que sentimos. Eu não digo”. Para Humberto Gessinger, ouve-se pelos dedos. Tocar um instrumento é dialogar com seus ídolos e consigo mesmo, as palavras, no seu caso, são anteriores ao som. “Eu conto no livro que fingia ler no jornal antes de ser alfabetizado. Antes de saber o significado, havia o fascínio gráfico”.

Em entrevista para o referido jornal, Gessinger comentou que na escola era muito tímido e nunca mostrava a ninguém o que escrevia, apesar de ser um dos alunos que faziam as melhores redações. Na verdade, segundo ele, a publicação de um livro seu figurou como um incentivo a retirar sua escrita em prosa do ostracismo, pois tanto na poesia musical quanto na sua prosa, sentia a insegurança quanto ao interesse em alguém ouvir ou ler suas reflexões.

Gessinger (*apud* FIDALGO, 2013) afirma que para a publicação de suas obras foi mais uma questão de se acostumar a lançar seus textos. “Escrever um livro é rápido [...] Difícil foi revisar, reler, editar. Na música, os dois processos ocorrem ao mesmo tempo” (GESSINGER, 2008). Portanto, entre os anos de 2008 e 2013, sua inclinação para as Letras veio a público com o lançamento de cinco livros: *Meu pequeno gremista* (2008), *Pra ser sincero* (2009), *Mapas do acaso* (2011), *Nas entrelinhas do horizonte* (2012) e *6 segundos de atenção* (2013).

Jocosamente, comentou Gessinger que estava um tanto enciumado pelo fato de ter autografado mais livros do que discos. Ainda sobre autógrafa, Gessinger reflete sobre a passagem do tempo e sua busca pela identidade. Informa que primeiramente tentava imitar a assinatura do seu pai para marcar os livros que lia. Mais tarde, imitava a letra de um arquiteto, até chegar à assinatura que autografa em suas obras (2011, p.56). Talvez agora seja a dele mesmo, comenta, mas não tem certeza. Por certo, pontua, conhecermos a nós mesmos seja uma das maiores dificuldades na vida e, talvez isso nunca aconteça.

O escritor se diz surpreso ao notar que o livro não sucumbiu à digitalização, além de perceber que as pessoas dele se aproximam mais profundamente quando lê em seus livros do

que quando ouvem suas canções. “Acho que isso é uma característica do meio literário, é o encontro da solidão de quem escreve com a solidão de quem lê” (GESSINGER *apud* RODRIGUES, 2014). Também frisa o escritor sobre essa sensação de maior proximidade com as pessoas pontuando que, na dinâmica dos shows, se torna muito difícil a interação que é promovida pelos lançamentos de seus livros, explicando que observa a expressão corporal das pessoas nas filas de autógrafa, percebendo que os livros são carregados por elas de forma diferente em relação ao disco, pois “são mais delicadas com os livros, os trazendo perto do peito”.

Cita Gessinger que neste início de caminhada literária havia uma mola encolhida, muita coisa armazenada. “Mas, certamente, este diálogo vai seguir paralelo ao diálogo musical”. Sua atuação ocorre em duas artes paralelas que convergem, como “dois galhos de uma mesma árvore”. O seu fazer, tanto poético quanto em prosa, ratifica que é a ideia que direciona, escolhendo e determinando em qual canal quer ser impressa. “A literatura tem essa coisa de ser mais introspectiva, a palavra tem importância central” (GESSINGER *apud* RODRIGUES, 2014).

Meu pequeno gremista (2008), seu primeiro livro publicado, é composto de pequenas histórias de cunho autobiográfico que têm como enfoque o Grêmio, time de futebol da cidade de Porto Alegre. No Jornal O Correio do Povo, no ano de 2011, foi pontuado que *O pequeno gremista* traz reflexões pessoais direcionadas a um projeto da Editora Belas Letras, em que músicos escreviam sobre seus times.

Meu pequeno gremista se compõe de pequenas histórias costuradas por momentos marcantes da história do referido clube de futebol e momentos vivenciados com seu pai e com sua filha, o que aponta para uma autobiografia. “Eu tinha nove anos, no inverno de 1973, quando assisti ao meu primeiro jogo. Estar ali era um sonho. Fiquei hipnotizado pela emoção da partida, nem ouvia meu pai me oferecendo pipoca e refrigerante, ou pedindo para eu fechar o casaco para me proteger do frio” (GESSINGER, 2008, p.90).

Na página 7, há um diálogo entre pai e filho: “Domingo, dia de churrasco lá em casa. Meu pai estava na churrasqueira assobiando uma melodia que me chamou a atenção: - Que música é essa, pai? - É o hino do Grêmio, filho. Fui correndo pegar meu violão para tentar tocar o hino. Não descansei até aprender. Nesse momento duas paixões que me acompanhariam por toda a vida se uniram: a música e o Grêmio” (GESSINGER, 2008, p. 7). Observa-se uma narrativa de resgate memorialístico, baseada na realidade, mas com a construção de uma trama com os fios da ficção.

O livro recebe a classificação de Literatura Juvenil, apresentando linguagem acessível ao referido público. O autor explica que aceitou o convite de escrever o livro sobre o Grêmio porque, mais do que o prazer de falar de futebol, se encantou com a possibilidade de aproximar as crianças dos livros. Gessinger comenta que o que o levou pela primeira vez à biblioteca do clube onde jogava tênis foi o interesse por livros direcionados a este esporte. “Olha a porta, a isca” (2011, p.55), ao se referir ao incentivo à leitura, que pode começar por algo relacionado a um esporte, por exemplo. Portanto, em termos escolares, seria possível atestá-lo como excelente estratégia metodológica para o incentivo à leitura literária para essa faixa etária, bem como para propiciar a discussão em sala de aula sobre o tema violência no Futebol, visto que as memórias transcritas na obra apontam para a importância da competição saudável, sem violência, do aprendizado que a vitória e a derrota podem trazer, do valor do espírito de equipe e dos momentos mágicos do futebol, que podem proporcionar emoções inesquecíveis para muitas famílias.

Pra ser sincero (2009), objeto de estudo desta dissertação, mostra a trajetória da Banda Engenheiros do Hawaii do ano de 1985 até 2009, englobando os shows, as conquistas, cds lançados e as músicas. No geral, representa um porta-voz de uma geração e um capítulo da História do Rock nacional, em específico dos anos 80, denominado B-ROCK, com um aporte para o rock gaúcho, distante das grandes capitais.

O livro é linear, quase didático, pois suas páginas são recheadas de fotos e aspectos dos bastidores, mais especificamente, entre as páginas 170 e 274, são apresentadas as 123 letras de suas músicas, o que explica o subtítulo do livro, *123 variações sobre um mesmo tema*, bem como informações referentes ao processo criativo e a algum fato peculiar acontecido entre as produções e apresentações. De modo geral, a narrativa toda é entrecortada por trechos de suas letras, no intuito de concluir o pensamento ou revelar sua inspiração advinda de determinado fato relatado. Encontram-se também capas e contracapas de cada álbum, o período de cada disco, assim como algum fato relevante do período. Há ainda, comentários explicativos sobre a relação das músicas, de outros compositores, além de indicações das participações especiais, e trabalhos de Gessinger fora dos Engenheiros, no Trio e no Pouco Vogal.

Pronim (2010) chama a atenção para os curiosos comentários sobre algumas das composições, por exemplo, que Gessinger não sabe nadar e que foi só depois de um tempo que se deu conta da simbologia que isso tem na letra de “*Nau à Deriva*”, canção que faz diversas referências ao mar. Para ele, tudo é intencional, “porque isso tem muito a cara do artista”, coisa de quem coloca Fidel Castro e Pinochet lado a lado numa mesma frase, ocorrência na letra de “*Toda Forma de Poder*”.

Irreverente e despojado, o texto repete frases e ainda abusa de frases feitas e grande quantidade de repetições como no caso da expressão “boa sensação estranha”. Pronim (2010) afirma que, nessa obra, estão registradas todas as ‘manias’ de Gessinger, mais especificamente, os temas e frases que se repetem, que voltam ligeiramente modificados ou não em outros capítulos, como tramitam entre suas letras, os trocadilhos, as associações, tanto por semelhança fonética ou por afinidade e as passagens oníricas que apontam talvez para seu gosto pelo rock progressivo. A influência deste estilo musical é bem nítida nas letras de Gessinger, ou seja, característica de composições longas, complexas e harmoniosas, lembrando a música erudita.

Na ficha catalográfica, o livro é considerado como autobiografia, o que se constata pelo conteúdo, pois o autor fala de suas origens, incluindo infância, adolescência, família, trabalho, preferências, aspectos dos bastidores da banda e fatos, como se seu conteúdo tivesse sido retirado de um diário muito bem organizado. Entre as estratégias utilizadas para sua produção autobiográfica, ressalta-se a foto biografia, visto que as páginas são recheadas de fotos artísticas, matérias de jornais e de revistas, bem como de fotos pessoais e da família, em especial, da esposa Adriane e da filha Clara.

Nas pós-textuais do referido livro, encontra-se o posfácio do professor Luís Carlos Fisher, em forma de um ensaio repleto de metáforas, apresentando uma síntese da trajetória musical de Gessinger, assim como seu significado para a música brasileira. Vale comentar que a paleta cromática do projeto gráfico é *vintage*, apontando para as revistas da década de 80, em especial de 1985, quando não se economizava nas cores e intercalava-se partes coloridas e outras totalmente em preto e branco. No geral, as escolhas e recursos empregados no seu projeto gráfico, a narrativa cronológica biográfica e musical, a disposição de quadros com comentários ao lado das letras e as fotos e gravuras, criaram um clima de contraste, revelando nas entrelinhas muito não somente da personalidade do autor, mas do próprio estilo musical, considerado como *rock* Cabeça dos anos 80, ou seja, composições de cunho engajado e filosófico.

As três próximas obras do autor a serem apresentadas correspondem às crônicas, e, embora não constituam o corpus a ser analisado, são apresentadas para sistematizar sua produção em prosa, ainda pouco conhecida e explorada, o que poderá contribuir para os estudos críticos em torno de sua produção, como também, porque evidenciam traços autobiográficos e também estruturais que apontam para sua produção em versos.

Mapas do acaso (2011) é título homônimo da canção “Mapas do Acaso”, lançada em 1993, no disco “Filmes de Guerra, Canções de Amor”, gravado ao vivo no Rio de Janeiro. Em entrevista concedida ao Jornal O Correio do Povo (OCP, 2011), Gessinger comenta que o livro “Mapas do Acaso” lhe aproxima mais da condição de escritor, visto que seu livro *Pra Ser*

Sincero apresenta sua história musical, e em *Meu Pequeno Gremista*, há a relação com o time de futebol gaúcho, Grêmio, tema que para ele, de certa forma, deixou o aspecto literário em segundo plano.

Segundo Gessinger, em “*Mapas do Acaso*, o escritor e o leitor estão mais próximos como se em uma mesa de bar tomando um vinho, ou em um galpão, tomando um chimarrão”. Explica que não há tanto compromisso com linearidade em *Mapas do Acaso*. “Até rola uma crítica ao culto da objetividade que toma conta da nossa vida nestes tempos digitais. Fiz questão de manter, no texto, dúvidas que eu poderia ter desfeito em uma visita ao *Google*. Incorporei estas dúvidas à narrativa e elas abriram vários caminhos” (GESSINGER *apud* O Correio do Povo, 2011).

O livro é composto de duas partes. A primeira traz vinte pequenas crônicas reflexivas de assuntos variados e tessituras de reminiscências. “Quando eu era criança, e quando meu pai estava com a barba por fazer ele esfregava a palma da minha mão no seu queixo. Cócegas, eu morria de rir. E tudo era bom. Não durava muito. Não durou muito” (GESSINGER, 2011, p. 10). Essa, entre outras, são, como qualquer outra e de qualquer pessoa, reminiscências que não são completamente capturáveis, pois as experiências vividas são inapreensíveis. É o olhar do homem para um menino de há muito tempo. Então, nessa fenda do que é inapreensível, o ficcional vai se estabelecendo no decorrer das páginas. “Eu não acredito que a memória seja um lugar esperando nossa visita. Penso que é algo que construímos a cada visita. E nunca construímos da mesma forma. Sempre que nos lembramos do primeiro beijo, será um beijo diferente. Será sempre outra pessoa, a que nos tornamos, a lembrar do mesmo beijo” (2012, p.84).

A segunda parte do livro oferece, além de 43 letras/poesias inéditas, um mapa ilustrativo informando com o título “Conquista do espaço”, os lugares por onde a banda Engenheiros do Hawaii se apresentou, tanto no exterior (Rússia, Japão, Estados Unidos, Uruguai e Argentina) quanto em regiões brasileiras.

Com o título “A conquista do Espelho”, Gessinger apresenta outro mapa, ilustrando tanto sua trajetória pessoal quanto profissional, expressa cronologicamente conforme os governos vigentes: nos Estados Unidos (Johnsson, Nixon, Ford, Carter, Reagan, Bush pai, Clinton, Bush filho e Obama), em Cuba (Fidel Castro, de 1959 a 2008) e no Brasil (Castelo Branco, Costa e Silva, Medici, Geisel, Figueiredo, Sarney, Collor, FHC e Lula). Também inclui neste demonstrativo os papas vigentes (Paulo VI, João Paulo (I e II) e Bento XVI), assim como as moedas: dólar, o Cruzeiro, Cruzeiro Novo, Cruzeiro II, Cruzado, Cruzado Novo, Cruzeiro, Cruzeiro Real e Real. Percebe-se que Gessinger sempre foi atento às questões políticas e sociais

da nossa sociedade, o que aponta para um conhecimento de mundo com um olhar realmente globalizado.

Gessinger (2009, p.27) afirma que os coloridos livros de Geografia de sua mãe deixaram-lhe efeitos colaterais, visto que a obra traz gráficos e tabelas com todos os shows, gravações, vídeos e programas de que participou, sendo plausível afirmar que os referidos mapas conceituais podem emergir desse mesmo efeito.

O autor inicia a obra dialogando diretamente com o leitor, afirmando que a música é de quem ouve e o livro é de quem lê, que não importa o formato da obra (livro grande, de bolso, colorido, E-book, pergaminho), o que importa é a interação leitor/escritor que, juntos, durante a leitura, podem estar reunidos em torno de uma fogueira; ele tomando chimarrão com seus fantasmas, e o leitor, de qualquer lugar do país, tomando água de coco, vinho, chá ou menta. “Tranquilo. Fantasmas não têm sede. Bebem pela companhia” (2011, p. 8). E assim, o decorrer das páginas promove uma leitura tão fluida que mais parece uma conversa bem informal entre amigos que mutuamente apreciam a companhia.

Em muitos momentos desta produção, Gessinger mantém diálogo direto com o leitor. Por exemplo, em *Mapas do Acaso*, quando afirma ter várias teses solitárias sobre muitos assuntos, sendo dessas que *Thin Lizzy* resume representativamente o *Rock'n'roll*: “[...] Pelo amor de Deus, não vá parar de ler para baixar as músicas dos caras!” (2011, p.40).

Todas as crônicas têm o mesmo título, “Nota mental para uma próxima vida”, exceto a décima oitava, “Nota mental para o caso de não haver uma próxima vida” e a vigésima “Nota mental para agora, já”. Os subtítulos de cada crônica sugerem o que seguir, e o que fazer ou não fazer em uma outra encarnação.

Vale comentar que na quinta crônica, Gessinger informa um pouco sobre sua árvore genealógica. “Só sei os sobrenomes até meus avós. Minatti e Bachi por parte de mãe. Gessinger e Klafke por parte de pai [...]” (2011, p.25). Lembra com saudade do gosto das compotas de uva com cachaça que a avó materna fazia. Ela viveu até idade bem avançada e, no final da existência, a língua portuguesa que aqui aprendeu cedeu espaço à sua língua materna, o italiano, “quase como se fosse uma volta à infância” (2011, p.26). Do seu avô materno, Minatti, quase não se lembra, pois este faleceu ainda na sua tenra idade. “Para seu talento nos bailes, vó Tereza dizia que vô João era capaz de dançar em cima de uma moeda. Aí então, genes que, infelizmente, não herdei” (2011, p.27). Gessinger lamenta não ter conhecido seus avós paternos, Rodolfo e Rosália, mas esses são visitados nos feriados de finados. “Lembro do portãozinho, coisa de meio metro, que rangia muito e excitava minha imaginação de criança. Para que servia um portão de cemitério? Para evitar que alguém entrasse ou que algo saísse?” (2011, p.28).

Na sexta crônica com o subtítulo: “ser sincero como não se deve ser”, consta um texto de Gessinger, escrito em 2002, para a revista Nação Tricolor. Trata-se de um sonho: “ser um jogador do Grêmio por um dia, fazendo um gol de cabeça, ou um chute de fora área, aos 38 ou 35 minutos do segundo tempo, ou seja, no final do jogo, usando uma camisa de número maior do que 11. Nesse jogo ele poderia ser uma promessa jovem estreando ou um veterano em fim de carreira. Talvez poderia estar voltando de uma lesão, ou talvez todo o resto do plantel reserva tivesse passado mal depois de beber uma misteriosa água” (2011, p.31).

Gessinger segue, em sua nona crônica, realizando conjecturas sobre bandas e estilos musicais, em especial sobre o rock. “Se eu dirigisse uma grande corporação, me contrataria para avaliar tendências”. Continua suas elucubrações questionando: “não sei se sou um cara bem-sucedido por causa das minhas ideias ou apesar delas. Na real, talvez eu seja um fracasso. Por causa das minhas ideias ou apesar delas?” (2011, p. 42).

Na décima primeira crônica, Gessinger lamenta pela irrigação sanguínea das suas faces, ou seja, ficar ruborizado com facilidade, tendo como uma das causas, a sinceridade demasiada sem a possibilidade de blefe. A sinceridade ou o fato de sempre se ter uma opinião ou fazer um comentário sobretudo, segundo ele, é clássico do povo gaúcho. “Faça um comentário sobre John Lennon para um gaúcho, e ele responderá falando de Paul McCartney. Fale sobre *Beatles* e seu interlocutor dos pampas encaixará uma comparação com *Rolling Stones*. Pergunte pelo fim de semana na serra, e a resposta vai passar pelo litoral”. Segundo Gessinger, o motivo para tal seria uma questão simplesmente geográfica. Ao contrário dos mineiros que são protegidos geograficamente por montanhas, podendo “se dar ao luxo de sutilezas”, dando tempo ao tempo, os gaúchos são tão opinativos por ser povo de fronteira, topologicamente aberta, com amplos horizontes. “[...] não há como se esconder nos pampas. (Quem será o cavaleiro que vem lá, ao longe?) Será um amigo ou inimigo? Traz na mão uma cuia de chimarrão ou um punhal? Favor ou contra?” (2011, p.49).

Na décima segunda crônica, Gessinger reforça sua paixão pelo futebol e por acompanhar as transmissões esportivas pelo rádio. No Japão, procurou por rádio que fosse potente para poder acompanhar suas partidas mesmo no Rio de Janeiro, o que não foi possível. “No reino digital [...] se conectar o som vai ser perfeito [...] Um Bombril na ponta da antena pode melhorar a recepção [...] pode acrescentar um pouco de drama. Se é que alguém quer acrescentar drama ao fim de um, já dramático, segundo tempo”(2011, p.53).

Na décima terceira crônica, Gessinger aborda, entre as reminiscências de suas primeiras leituras literárias, a materialidade do livro. Para Gessinger, procurar um livro de seu interesse em uma biblioteca era como ouvir a música desejada no rádio, era como se tudo estivesse

conspirando ao seu favor, como um acaso feliz. Observava, no cartão colado na contracapa as datas de entregas dos empréstimos e pensava por que aquele livro teria sido emprestados tantas vezes. “Seria possível seguir os passos do livro, imaginá-lo, andarilho, em diferentes casas” (2011, p.55). Comenta que a ordem dos livros na sua estante não é muito ortodoxa, pois mistura autores e nacionalidades pelo formato físico do livro, em especial a altura, mas sempre consegue encontrar os exemplares que procura. Durante o ano, anota os títulos de livros recomendados e que são de seu interesse, sugerindo, com sutileza, aos familiares como ótimo presente de Natal, que no seu caso, coincide com seu aniversário. Lembra ter comprado uma coleção de livros que lhe causou dissabor ao constatar que não seguiam o mesmo padrão de tamanho. “Havia muitas folhas grudadas que precisaram ser separadas a faca. As bordas eram ásperas e, tanto a cola quanto as costuras se desfaziam logo na primeira leitura’ (2011, p. 56). O primeiro Livro que leu, *O Lobo da Estepe*, se mantém ainda com o auxílio de camadas de fita durex”; ele reflete: “só o passar dos anos ensina que até o durex é transitório [...]. Quando a gente aplica a fita ela parece segura e permanente. Nada disso. Com o tempo ela também dança. Meu *Lobo da Estepe* pode ser visto como se vê um tronco de árvore cortado, cada anel significando um ano. Uma fatia de Terra se conta com o tempo geológico” (2011, p. 56). Nas entrelinhas dessas colocações é possível perceber a efemeridade da existência de tudo.

Gessinger tinha preocupação latente com o futuro do livro físico, que apesar de serem belos e ocuparem belas livrarias, parecendo viver um momento especial, ocupando o espaço ocupado em muito pelos discos, comenta: “que Deus os tenham, talvez, os livros, sejam os próximos a fazer a travessia” [...]. Completa a ideia comentando que, para sua geração, discos e livros eram testemunhas físicas de nosso crescimento. “Cada palmo conquistado nas prateleiras da casa correspondia a um mundo interior mais rico. Difícil de medir em *bytes*” (2011, p.56).

Entre outros assuntos, na décima quinta crônica, Gessinger mostra seu ponto de vista sobre os esportes individuais. Lembra que o futebol tem breves instantes de esporte individual na posição do goleiro. Pontua que há grande pressão sobre tenistas, boxeadores, jogadores de sinuca, de xadrez, entre outros. “Se não vivêssemos numa sociedade infantilmente escrava da vitória, apreciaríamos essas derrotas como representações do ciclo natural da vida” (2011, p. 67). Compreende-se que há neste momento uma crítica latente as pressões da sociedade, que perpassa a vida de artistas e desportistas, pois sabe-se que invade o cotidiano do homem contemporâneo dentro de qualquer função e atuação.

Na décima sexta crônica, Gessinger informa que sua trajetória de vida e de música, que até então, perpassara pelas seguintes Copas do Mundo: da Inglaterra (1966); quando ainda era

bebê, do México (1970); esta com a participação do gremista Evaristo, o único gaúcho daquela seleção brasileira, da Alemanha (1974); quando assistiu em Tv em cores pela primeira vez, da Argentina (1978); quando seu pai estava doente e acompanhou os jogos pela tv portátil do hospital, que infelizmente era ainda preto e branco, da Espanha (1982); quando já era estudante de Arquitetura e acompanhava os jogos debruçado sobre a prancheta, do México (1986); quando já caminhava com a banda Engenheiros do Hawaii, na Itália (1990); quando por conta das viagens da banda, acompanhou os jogos em Rio Branco, no Acre, em Porto Velho, Rondônia e em Manaus, no Amazonas, nos Estados Unidos (1994); quando a banda foi patrocinada pelo mesmo patrocinador das camisetas da seleção brasileira, da França (1998); quando a banda não estava produzindo novos discos mas estava viajando muito para shows, da Coreia/Japão (2002); quando a banda encerrava uma temporada em São Paulo, da Alemanha (2006); quando aconteceu a derrota da seleção brasileira para a França; o que lhe remeteu haver uma bandeira com a ilustração em forma de uma engrenagem do Disco da banda “Alívio Imediato” (2011, p. 69).

Na décima sétima crônica, Gessinger revela um pouco do seu universo doméstico ao apresentar Boris e Laika, os cachorrinhos da família. Gessinger conta uma das peripécias de Boris de quando teria ido a uma consulta médica e diagnosticado com apneia suspirosa. “É sempre bom quando termos técnicos soam poéticos”. Ficou fascinado pelo nome da patologia. Foram receitados tranquilizantes a ele, mas, não sendo simpatizante dos remédios da química farmacológica, hesitou, tomar ou não. Foi quando Boris tomou a decisão por ele ao comer a receita médica. “[...] era um papel cinza e, a julgar pela velocidade que foi trucidado. Devia ter gosto de bacon” (2011, p.75).

Boris e Laika faziam companhia a Gessinger nas madrugadas de insônia, e, para não fazer ruído acordando alguém, falava com os pets aos cochichos. Pensando na estadia dos Engenheiros do Hawaii na Rússia, sua fértil imaginação o levou a fantasiar uma cena entre ele, camarada Umbertsky, com os camaradas anarquistas revolucionários, Boris e Laika. “Tomaremos o Poder e distribuiremos Ração Purina para os companheiros oprimidos pelas forças do Czar” (2011, p.75). Observa-se a criatividade que se processa em sua escrita, tanto em versos quanto em prosa, mas também fica nítida a presença do menino Humberto, a criança que existe dentro de todos nós, o que nos remete aqui a “agora eu era herói, era um bedel era também juiz [...] eu enfrentava os alemães, os batalhões e seus canhões, tocava meu bodoque e ensaiava um rock para as matines[...]”, versos da canção João e Maria, compostos em 1976 por Chico Buarque, baseado nos diálogos infantis.

Na referida crônica também há um texto escrito em maio de 1990, ainda na máquina de escrever, para o Caderno de Ideias do Jornal do Brasil. Como os Engenheiros do Hawaii estiveram em Moscou em shows em outubro de 1989, quando aprenderam algumas palavras em russo (“o suficiente para ficar calado”), Humberto foi requisitado a escrever sobre o *Pop Russo*. Já de início, seu texto traz aspectos meta ficcionais ao tecer diálogo direto com o leitor, explicitando o local físico do momento da produção, bem como o meio utilizado para tal. “Não se assuste se ouvir o som de uma bateria ou de uma guitarra elétrica ao ler este texto. É que estou escrevendo no estúdio, [...] disco que estamos gravando[...] guitarras elétricas, *samplers*, máquina de escrever elétrica, sabe como é...” (2011, p.78).

Gessinger coloca em pauta a diferença cultural entre Brasil e Rússia, comentando que foram traduzidos o histórico da banda e algumas letras das canções para serem entregues nos shows. Entretanto refletiu sobre a distância cultural que estaria tentando transpor aos russos, percebendo a ineficácia desta tarefa. Qual a leitura possível a ser realizada pelos russos sobre os versos: “a juventude é uma banda numa propaganda de refrigerante”, sendo estes acostumados a convivência com o inverno extremamente rigoroso e a um contexto de poda? O que os russos, que vivem em uma sociedade planejada, diriam de três rapazes que deixaram um curso de Arquitetura, e, sem nenhuma experiência musical, montaram uma banda de Rock? O que entenderiam por esse nome de banda “Engenheiros do Hawaii”, se é um título nonsense, mesmo no Brasil? (2011, p.79).

Quanto à cultura *pop* russa, foi possível para Gessinger apreender que a Rússia não ficou à margem do *Pop*, pois, para ele, “nada mais *pop* do que o realismo socialista”. Ao assistir algumas bandas soviéticas, percebeu que não havia tanta “ansiedade e histeria no ar”. Cita uma de bastante sucesso, de nome Tchorni Kofe (Café Preto), de som pesado e clássico, típica de *heavy metal*, talvez o que se dê ao fato de tanto a história política quanto a arte russa sempre terem sido marcadas por “grandes gestos ”épica, grandiloquente”, e, Guerras, catedrais, e revoluções estão no sangue deles” (2011, p. 81). Outro ponto perceptível para Gessinger foi o fato de que os soviéticos começaram a ter acesso à cultura pop americana, tardiamente, e, vultos dessa cultura, que dão, praticamente, origem ao pop, tais como *Elvis Presley*, na sequência, *Beatles*, *Rolling Stones*, *Led Zappelin* e *Iron Mairder*, são por eles, praticamente desconhecidos (2011, p.81)

Na Rússia, como no mundo todo, adolescentes e jovens usam a música *pop* da mesma maneira que se utilizam das gírias, das roupas e das marcas de tênis, visto que são detalhes que fazem parte de um código que permite tanto a formação quanto a união das tribos urbanas. “É necessário ser diferente (falar diferente, ouvir diferente) de certas pessoas. É necessário ser

igual a outras pessoas [...] É engraçado pensar que a massificação pode ser fruto da necessidade que as pessoas têm de serem diferentes umas das outras” (2011, p.82).

O projeto gráfico do livro é enriquecido com as fotografias e rascunhos do autor, o que contribui para um efeito muito especial na composição visual. Gessinger, nesse momento, fala do aspecto meta ficcional de sua produção, comentando que deve ser desmitificante para quem não está familiarizado com o processo de criação ver rascunhos, “sementes de músicas que frutificaram longe de onde foram plantadas [...] Natural, há um oceano na cabeça. As músicas, livros, desenhos, gritos, sussurros e silêncios são apenas as ondas que chegam à praia [...] Talvez, depois de 25 anos fique mais visível. Há quem diga que a função das palavras é esconder o que sentimos. Eu não digo” (2011, p.102).

Nas entrelinhas do Horizonte (2012) é um livro de crônicas que aborda e reflete temas contemporâneos, principalmente as artes e culturas, como a música, o cinema e os livros, levando o leitor por um caminho de questionamentos, quase sempre com momentos carregados de “humor”, um dos traços de suas produções. Identifica-se também outras marcas de sua escrita: letras de canções por entre parágrafos, mudança rápida de assuntos, frases abstratas, linguagem coloquial que levam a uma leitura leve e descontraída e diálogos diretos com o leitor, entre outras.

Gessinger havia, na época desta publicação, aderido ao universo dos *blogs*, socializando seus textos que tratam de reflexões e memórias cotidianas que, com o decorrer da sua trajetória, percebeu significantes. Mas, como *blog* e livro são canais de *timing* bastante diferentes, compilou e reescreveu-as para a publicação em *Nas Entrelinhas do Horizonte*.

Os capítulos trazem uma aparência totalmente diferenciada, visto que se intercalam entre folhas amarelas e pretas, assim como na cor de suas fontes, mais especificamente, páginas pretas com letras amarelas e páginas amarelas com letras pretas, tornando o texto mais atraente, jovial e moderno. A obra oferece, em 158 páginas, trinta e seis crônicas, para as quais Gessinger recorre à memória afetiva, desenhando uma linha imaginária que separaria a infância da vida adulta, abrindo janelas que dialogam com o passado, com mesclas de presente e futuro.

Em “Os hippies da casa ao lado”, Gessinger conta que passava férias no litoral gaúcho e, de todas as férias na praia, a ocasião preferida do menino foi quando hippies alugaram a casa ao lado, montando amplificadores e bateria no jardim “inundando o silêncio do Atlântico de *rock’n’roll*” (2012, p.44). Para quem é urbano, a praia era como a selva. “[...] era nosso *Discovery Channel*: sapos do tamanho de paralelepípedos, cobras traiçoeiras, cavalos selvagens, vagalumes cuja luz podia ser vista por satélites, besouros do tamanho de um fusca!” (2012, p.43). Dos sessenta dias na praia, durante cinquenta e nove deles, sofria com as

queimaduras do sol, “dormindo pendurado pela língua em um cabide”, explica. O tratamento nesse período consistia em uma pomada amarela que “manchava tudo que tocava”, além de uma medicação gelada. “Eu, se pudesse me reposicionar na linha do tempo, seria modesto: só queria ter sido criança depois da chegada do protetor solar” (2012, p.43). Percebe-se que *rock’n’roll* já lhe encantava desde menino.

Na crônica “Andando, tententender”, entre outros assuntos, Gessinger traz à baila a questão problemática da tradução de títulos de filmes, músicas e expressões, que traduzidos literalmente ou numa tentativa de aproximação cultural, acabam por perder o sentido. “No mapa estadunidense, o Peru é a Turquia (Turkey). O braço da guitarra é pescoço (*neck*) e a mão é a cabeça (os instrumentos com sistema de afinação que dispensa a mão são *headless*)” (2012, p.104). Para essa reflexão, fornece alguns exemplos: o filme de Sofia Capola, “*Lost*”, chegou ao Brasil como “Encontros e desencontros”. E questiona: “O que *mother fucher* tem a ver com um filho da mãe?” E, no quesito aproximação cultural, observa a seguinte dificuldade: “pelo fato dos americanos serem mais liberais não há uma palavra para aquele que é vítima de traição amorosa. O que fazer ?” O autor promove inúmeras reflexões a partir de simples e despercebidas constatações cotidianas, podendo se considerar sua estratégia para falar de assuntos relevantes e sérios disfarçados de simplicidade corriqueira.

Seis segundos de atenção (2013) representa uma compilação de crônicas do autor que, em nota, o apresenta apontando para a reflexão quanto ao tempo, sobre o qual afirma que fazer um segundo valer a pena leva tempo, tempo esse que no cotidiano veloz contemporâneo não se quer ter ou não se pode ter.

O conteúdo de 49 textos, entre crônicas e poesias, com páginas totalmente em preto com letras brancas e outras em branco com letras pretas, representa detalhes que falam por si para os efeitos emocionais desejados para um assunto comum a todos: o tempo e a finitude humana, como também, essas páginas intercaladas causam a impressão do ato de passar a vida a limpo.

Gessinger teve nesse livro o tema tempo como inspiração e ainda também reflete sobre a música vencendo barreiras cronológicas e geográficas. Entre outras temáticas levantadas na obra, o autor aborda a importância da literatura para ele, comentando que a palavra escrita sempre fez parte de sua vida, como já informado neste estudo, e que se considera um compositor de textos e um escritor de músicas. “Gosto da convergência, da zona pouco definida em que literatura e música se encontram [...]. Acho que todo artista cria um mundo próprio com sua arte, uma ilha. O legal é criar pontes entre essas ilhas, conectá-las, sem que cada artista/ilha perca o que tem de mais particular”. Conforme já observado nesse estudo, a interface poesia

literária /letra de canção é bem marcada na visão do autor, inclusive, perceptível nesse comentário: “São dois galhos da mesma árvore, e se realimentam”.

Os pequenos parágrafos, de $\frac{3}{4}$ linhas, com grandes espaços entre um e outro trecho, também auxiliam na impressão de diálogo informal e direto com o leitor, como se na mesa de um bar ou em uma cadeira na varanda: “Decerto já aconteceu com o leitor, com a leitora: ficar com o olhar parado num ponto fixo, sem nada de especial, no meio, entre duas árvores, sobre um prédio... O ponto em si não vem ao caso, é o olhar perdido que interessa” (p.124).

Em suma, as obras de Humberto Gessinger podem ser classificadas como crônicas, ora em verso, ora em prosa, como também, autobiográficas, gênero literário que pode assumir formato de diários, memórias, poemas, músicas, entre outros, geralmente, abordando questões íntimas, envoltas em reminiscências e reflexões existenciais, no caso de Gessinger, também envoltas e direcionadas às inquietações do coletivo.

CAPÍTULO II :O FAZER POÉTICO LITERÁRIO NAS LETRAS DE CANÇÃO

2.1 Levantamento de estudos e interesse acadêmico

Ao se conceber, nesta dissertação, a letra de canção como poesia literária, se faz oportuno trazer um breve levantamento de estudos acadêmicos sobre esta interface.

Na Alemanha, no final do século XVIII e no século XIX, houve interesse de poetas-filósofos do primeiro Romantismo Alemão no que tange às relações entre música e poesia. No geral, a visão preconizada por esses estudiosos apontava para a poesia como elemento transcendental, de tênues fronteiras com outras formas do discurso, constituindo uma unidade orgânica, o que possibilitou considerar o estudo da música também no domínio das Letras (CECHETO, 2011).

No início do século XX, de acordo com Cecheto (2011), tramitam várias postulações teóricas e reflexões sobre a relação da canção com a Literatura, quando os estudos direcionados para a interface letra de música/poesia literária distanciam-se do enfoque filosófico e passam a se acomodar no campo das Letras, nas áreas da Semiótica e da Literatura Comparada, em função do repertório teórico-crítico e instrumentos de análise disponíveis.

Data de 1973 a abertura da área de Letras para a relação entre Literatura e música, com o primeiro estudo apresentado na Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre a obra poética de Chico Buarque, orientado por Afrânio Coutinho. Na mesma década, encontra-se a dissertação de José Miguel Wisnik, orientado por Antônio Candido, a qual compreende a presença da música na Semana de Arte Moderna de 1922, estudo esse considerado hoje uma referência na abordagem da relação entre música e Literatura. De acordo com Assis (2007), do mesmo período são encontrados mais 12 estudos, os quais conferem destaque para o escritor e músico Mário de Andrade.

Inaugurando a crítica cultural na área de Letras, em 1978, Silviano Santiago orientou dissertação sobre o samba de Ismael Silva, incorporando o universo do sambista malandro ao interesse do âmbito acadêmico. A partir da década de 80, a Música Popular Brasileira (MPB) figura como tema, expandindo estudos direcionados à interface música/literatura. Tal interesse, a partir de 2002, conforme Assis (2007), foi se apresentando com grande incidência em universidades do Rio de Janeiro, tais como na Universidade Federal (UFRJ), a Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ) e Universidade Federal Fluminense (UFF), consolidando, assim, a expansão dos estudos na área e privilegiando a crítica cultural. Assis (2007), inclusive,

oferece-nos um relevante estudo quanto à interface Literatura/Música tomando por base o levantamento de 122 dissertações e teses produzidas nos cursos de pós-graduação em Letras do país.

Oliveira (2001) também identifica a ocorrência de orientações recentes na área de Literatura Comparada que contribuiram para a aproximação entre a Literatura e as outras artes, que, paulatinamente, passou a absorver novos termos e a incorporar diálogo com outras manifestações culturais para fundamentar o estudo do literário, apontando para o hibridismo típico da contemporaneidade.

O terreno que envolve letra de canção e poesia é interdisciplinar. “[...] trata-se de objeto híbrido, cujo estudo, portanto, não se deve limitar ao foco no texto, subtraindo à canção elementos significadores encontrados na melodia e na interpretação” (MEDEIROS *apud* MATOS; TRAVASSOS, 2001, p. 128). Nesse sentido, completa-se essa ideia confirmando-se ser a canção uma composição híbrida, mas que, infelizmente, com frequência tem sido inserida somente nos estudos dos gêneros textuais, desperdiçando-se as possibilidades para reconhecimento do estatuto poético desta modalidade.

Sobre as canções e suas letras, com base no estudo de Tatit (2004) e Bessa (2007) aponta o caráter híbrido música/texto, bem como nos atenta para a canção enquanto modo de articular melodia e letra, visando à construção de sentido; uma arte, portanto, que não se traduz de forma estritamente poética ou estritamente musical.

Ribeiro Neto (2007) afirma que o hibridismo ocorre em dois sentidos, tanto do poema, que ganha uma melodia, quanto da música, que recebe versos, exemplificando tal afirmação com a obra de Arnaldo Antunes, que traz em sua produção a mescla entre o musical e o literário, transitando entre poema e canção. Nessa mesma direção, Castello (2015) também oferece exemplos quanto à híbrida interface letra de canção/poesia literária, propondo pensar os vínculos entre a música e a literatura, citando, para isso, depoimentos e observações no que tange a elos entre o fazer literário e a produção musical. Segundo Castello, é comum associarmos a literatura ao silêncio, a uma prática de exercício recluso da leitura secreta e introspectiva, sem a associarmos à música como elemento presente na experiência criativa de muitos escritores. É o caso, por exemplo, de Armando Freitas Filho, que afirma que sua forma de escrever remete a uma batuta, com variações, isso porque, comenta o autor, sempre ouviu muita música e pelo fato de, na infância, sonhar em ser um maestro. Outro exemplo é Gustave Flaubert, que afirmou ser a estrutura de seus romances sempre musical. Como exemplo, pode-se observar, de acordo com Castello (2015), que os efeitos de uma sinfonia foram trazidos para o capítulo VII da segunda parte da obra *Madame Bovary*, alargando-se a prosa sobre uma

estrutura musical. António Lobo Antunes também afirma haver relações entre seu romance *A morte de Carlos Gardel* e a Quinta Sinfonia de Gustav Mahler, pontuando que a crítica literária necessita dedicar mais atenção para a questão das músicas que tocam no interior de muitos romances.

Assis (2007) atenta-nos, também, para as análises que focam a forma como a literatura insere a música em seus enredos e mesmo na estrutura compositiva das obras. Destaca, nesta perspectiva, autores como Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Érico Veríssimo, Caio Fernando Abreu, James Joyce e Mário de Andrade. Nesta mesa vertente, Oliveira (2003) apresenta a poesia e música nas obras de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa, Antônio Callado e Chico Buarque. A autora afirma que a poesia de Manuel Bandeira ilustra perfeitamente a relação entre literatura e música, destacando seu poema “Os Sapos”, hino oficial do modernismo, pelo apelo de seu estrato fônico. Também defende que o autor pode incluir qualidades musicais em sua obra mesmo inconscientemente, citando João Cabral de Melo Neto, que declarava não ser amante da música, mas produziu poemas com inegáveis componentes rítmicos e acústicos.

Para a vertente culturalista dos estudos atuais de literatura é fundamental a busca de novos mapas que problematizem, a partir da canção popular urbana, a leitura da palavra cantada (MACIEL, 2008). Em consonância com tal ideia, Matos, Travassos e Medeiros (2001) pontuam a necessidade de investimento no tema das relações inter-semióticas ser sustentado por um conhecimento das especificidades de cada um dos sistemas simbólicos que se colocam em diálogo. Maciel (2008) assinala que as noções de significado, sentido e interpretante vêm ganhando novos contornos e redefinições, sendo que Literatura e música promovem uma cadeia de relações comunicativas, uma rede de processos interativos complexos, e que, se relacionados, proporcionam um material rico para o novo quadro teórico-crítico que se apresenta. A palavra cantada, de acordo com o autor, constitui expressivo resíduo textual na cartografia dos registros da cultura brasileira contemporânea. Sua representação ultrapassa o domínio da musicalidade/sonoridade e entra nos caminhos da chamada crítica cult. Os estudos da MPB sobre a inter-relação canto e palavra oferecem suporte para análise que observa que texto e música dialogam, “um elucidando o outro, estabelecendo uma relação de complementaridade explicativa. [...] visto que [...] a palavra cantada é fato de comunicação estética dotada de propriedades específicas, relacionadas à interação entre poesia verbal, música e performance vocal” (MEDEIROS, 2001 *apud* ASSIS, 2007).

Literatura e Música (2015), organizado por José Domingos de Brito apresenta análises de especialistas quanto as qualidades musicais dos textos e propriedades literárias das músicas,

considerando as relações entre essas duas modalidades da arte, com o objetivo de apurar o ouvido e o senso crítico de apreciadores de música e textos literários. Os temas abordados compreendem os aspectos da relação entre palavras e musicalidade, envolvendo sonoridade e o ritmo da poesia lírica, a literatura de cordel e as semelhanças entre o surgimento do jazz e as canções de rap.

O século da canção, do músico, compositor e semiólogo Tatit, é outra obra importante que atesta o entrecruzamento da interface letra de canção/poesia literária, ao compreender a canção como uma prática artística que constrói a identidade sonora do Brasil, “em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (2004, p.11).

Em 2007, Barbeitas defendeu tese de doutorado intitulada “A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia”, propondo discussão sobre a relação entre música e linguagem, colocando a música no quadro epistemológico como um sistema semiótico. O autor pontua que a música foi “progressivamente relegada a um plano secundário na classificação ocidental do conhecimento”, que a linguagem verbal e a música compartilham da sonoridade. Evidencia, ainda, elementos qualificados como musicais que atuam na linguagem, explorando a noção de musicalidade que permeia a teoria da poesia e indicando que o valor musical de um poema é o potencial de movimento da palavra.

Em *Palavra cantada: ensaios sobre Poesia* (2008), Teixeira organizou artigos sobre o universo estético e cultural relacionado à palavra cantada. Englobando uma abordagem multidisciplinar, participaram da coletânea estudiosos tanto da área das letras quanto da música, visando apreender a interação entre as dimensões verbal, musical e vocal da palavra cantada.

Também no ano de 2008, encontra-se o estudo de Maciel, realizado na PUC-Rio, sob o título “Cartografias da palavra cantada: a interface literatura/música no espaço da crítica cultural contemporânea”. A autora identifica que, a partir de 2000, a produção crítica sobre o tema tem aumentado, livros sobre música estão surgindo, bem como biografias de artistas. Entre outros aspectos, seu estudo mapeia e discute a poética constituída na interface literatura/música, conforme o próprio título sugere, além de investigar o processo das manifestações artísticas que incluem a palavra cantada, desde a produção até a recepção, bem como problematiza a canção no que diz respeito à letra, música, performance, intérprete e ouvinte.

Sobre a interface literatura/música, aponta-se também para o trabalho *Literatura e música*, um dos volumes da série Tiro de Letra, com organização de José Domingos de Brito (2015), o qual se propõe a pensar, por meio de depoimentos de grandes escritores, os vínculos

entre a música e a literatura. Apenas a título de exemplificação, o trabalho cita, para explicitar a existência da referida interface, que Mozart comentou que conseguia incorporar a escrita poética por meio da música, que Milan Kundera ressalta que os capítulos de um livro são como compassos de uma partitura musical, ou seja, há capítulos longos, breves ou de duração irregular como acontece com os compassos musicais e que o conhecimento musical de Friedrich Nietzsche influenciou e expressou-se em seus escritos.

Nota-se, nos estudos acadêmicos, também, a compreensão da relação entre música e literatura como excelente estratégia metodológica para o Ensino de Literatura na escola. Nessa direção, Luna Neto (2009) ressalta que, por a música estar intimamente ligada à poesia, pode ser usada como mais um instrumento estimulador de leitura e do ensino de Literatura. O autor acredita que o encontro da poesia “marginal” de Augusto dos Anjos com a música alternativa, por exemplo, pode tornar prazeroso e significativo o ensino-aprendizagem de Literatura.

Costa (2012) aponta que, em razão de o livro enfrentar competição injusta com outros meios de comunicação, a música – assim como o cinema – desempenha importante papel para a circulação de textos inéditos sob a forma de letras de canção, ou mesmo absorvendo poemas preexistentes e relançando-os como obras musicais a um público mais amplo, dinâmica que dá *status* à canção, como uma expressão privilegiada das diversas vozes que compõem o tecido cultural.

Bordini (1989, p.26) afirma que seria válido relacionar textos literários com leitura de textos musicais, pois a música aliada a um constante exercício da crítica literária, possibilita e amplia o leque de opções, produzindo um efeito de leitura mais profundo. Nessa direção coincide o pensamento do escritor, jornalista e editor Bernardo Ajzenberg (*apud* BRITO, 2015) o qual afirma que Música e literatura têm em comum o “atributo e a generosidade de fazer com que o próprio ouvinte e o próprio leitor construam em suas mentes o universo induzido pela maestria dos escritores e dos compositores. É ainda Bordini (1989) quem esclarece que a música e o texto literário têm em comum o fato de serem plurais, marcados pela inter-relação entre códigos temáticos, ideológicos, linguísticos e estilísticos, o que torna ainda mais nítida a interface poesia literária/letra de canção. Com essa ideia corrobora Brito (2015) ao afirmar que somente no ato da audição e no da leitura é que as obras, nos dois casos, realmente se realizam e que cada indivíduo compõe esse universo ao seu modo, conforme suas experiências e vivências pessoais, magia tão própria dessas duas artes.

Podemos, para encerrar este breve levantamento dos estudos em torno da relação literatura-música, citar alguns diálogos possíveis entre a literatura e a música a partir de algumas canções literárias: “Verdura”, interpretada por Caetano Veloso, tem a letra do poeta Paulo

Leminski; “Azulão”, letra de Manuel Bandeira e arranjo musical de Jayme Ovalle; “Borbulhas de Amor”, interpretada pelo cantor Fagner, de “Borbujas de Amor”, do dominicano Juan Luís Guerra, realizada pelo crítico e poeta Ferreira Gullar; “Inverno”, cantada por Adriana Calcanhoto, vem de “O inverno no Leblon é quase glacial”, de Antônio Cícero; “O mais que perfeito”, de Vinicius de Moraes, foi musicada por Jard Macalé e cantada por Clara Nunes; “Canção de amigo”, de Carlos Drummond de Andrade, foi musicada e interpretada por Milton Nascimento; “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, por Chico Buarque; “Mal secreto”, de Wally Salomão, encontra-se na voz de Jards Macalé; “O outro”, do poeta português Mario de Sá-Carneiro, foi musicada e cantada por Adriana Calcanhoto; “Autopsicográfica”, de Fernando Pessoa, por Tom Jobim; e “Modinha para Tereza”, de Jorge Amado, foi musicada por Dorival Caymi.

Em suma, observam-se pesquisas e análises sobre a confluência dos estudos linguísticos, literários e musicológicos, compreendendo efeitos entoativos, rítmicos e fônicos da linguagem poética e do verso, sendo o ritmo o elemento fundamental. Conforme foi possível observar, cantores gravam poesias, valorizando formas e melodias e, poetas buscam inspiração na música para compor os seus versos, movimento esse que torna frutífera esta relação e interface poesia/letra de canção.

2.2 A interface poesia literária /letra de canção

Mediante o exposto até aqui, quanto à existência de intrínseca relação entre canção e poesia, esse tópico tem o intuito de ampliar a compreensão quanto a essa interface, ou seja, o recurso que permite comunicação ou interação entre dois sistemas ou organismos, no caso, a interface existente entre letra de canção e poesia literária.

Partindo de considerações teóricas sobre a relação entre a literatura e a música, Cecchetto (2011) pontua que alguns autores se referem à música e à literatura separadamente, enquanto outros, terminologicamente, nomeiam essa interface de literatura-música, poesia música ou palavra-música. Nesse sentido, é possível considerar-se literatura e música como campos de estudo distintos, porém interagentes. Na presente pesquisa, portanto, reconhece-se a necessidade do olhar sobre o objeto em investigação não exclusivamente pela ótica literária ou exclusivamente pela ótica musical, mas, sim, pela ótica da híbrida relação interartes, pela existente relação de congruência, em direção ao ponto de equivalência, como vertentes estéticas que trabalham com a arte da palavra em perfeita simetria.

Simônides de Ceos, cerca de quinhentos anos antes de Cristo, referia-se à poesia como pintura falante e à pintura como poesia muda. “Ut pictura poesis” (a poesia deve ser como um quadro), verso inicial da *Arte poética* de Horácio [...]passando a nomear a linha crítica voltada para as referências mútuas entre as artes” (OLIVEIRA, 2003. p. 17).A ligação poesia/música não é uma novidade, visto que as primeiras grandes obras da Literatura eram recitadas oralmente, sendo comum encontrar pessoas recitando a Odisseia de Homero nas praças de Atenas. A interface poesia/letra de canção é anterior à escrita, pois, tanto poesias quanto narrativas eram transmitidas pela oralidade, e, inclusive, Walter Benjamin (1987 *apud* BARCELLOS, 2016), ao falar a respeito da relação entre narrativa escrita e oral, postula que “as melhores narrativas escritas são as que pouco se distinguem das orais” e que “o primeiro critério para contar histórias é justamente essa natureza oral, agora perdida”.

Completa Assis (2007) que, até aproximadamente o século XIII, se considerava a poesia como uma arte não de escrita, mas da linguagem, cujo suporte de realização era a voz. Em abordagem cronológica, constata-se que sumérios, assírios, hebreus, egípcios e outros, teriam sido os primeiros a cultivar a música; em especial, observa-se que os sumérios, povo bastante adiantado, já cultivava a música, inclusive, utilizando de instrumentos para acompanhar vocais em oitavas e possuindo método de leitura musical baseado em letras (MONTANARI, 1988).

Na antiguidade clássica, a lira, instrumento musical e palavra que dá a derivação do gênero lírico, acompanhava as manifestações da poesia, como também, nos séculos X, XI e XII, a transmissão da poesia era ligada à oralidade; aliás, no Trovadorismo, os poemas declamados e entoados denominavam-se cantigas, e, nessa oralidade residia a música (MOISÉS, 2000).

Nos tempos de Homero, os gregos recitavam seus versos acompanhados de instrumentos, ressaltando-se que poemas líricos da Grécia antiga e dos provençais também eram letras de canções que perderam as músicas que os acompanhavam e somente são conhecidos na forma escrita. Ajzenberg (*apud* BRITO,2015) também pontua que, desde o mundo grego até atualidade, a música e a Literatura apontam para a adoção recíproca de ferramentas. Da Grécia Antiga ou na Provença até o Renascimento, não havia distinção entre a música e poesia, que conviveram sem distinções e sem discriminações (RIBEIRO NETO, 2007, p.1). No entanto, as duas artes tomaram caminhos próprios, o que não quer dizer que tenham abandonado suas origens.

A diferenciação discriminatória entre música e poesia ocorreu após o Renascimento, mas, no início do século XX, alguns escritores tiveram grande interesse pelo universo cancional, dedicando-se à composição de serestas, maxixes e sambas. Escritores da geração romântica tais como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo e Manuel de Araújo Porto Alegre, também tiveram interesse em compor versos que pudessem ser musicados,

“sobretudo pelos violinistas populares que facilmente adaptavam suas estrofes ao gosto do público” (TATIT, *apud* DIETRICH, 2008, p.116).

Os escritores sempre acentuaram as relações secretas entre a melodia e a escrita. Conforme Dantas (2011), Vinícius de Moraes, com o objetivo de atingir quantidade representativa de público, tornou som sua literatura e migrou do livro para a canção, e, proferiu que não separava a poesia que está nos livros da que está nas canções. Segundo Coutinho, (1986, p. 749) a poesia de Vinícius de Moraes possui grande riqueza formal, “onde, aos primeiros versos em geral livres, longos, despojados de rigor, se sucedem os poemas rimados e metrificados”.

Para Augusto de Campos (1968) a música é uma nutrição do impulso indispensável. A poesia-música estaria “situada na interseção da cultura não-letrada, da cultura erudita (poesia culta) e da indústria cultural, deixando-se permear por todas (MOURA,2011). A interface canção/poema configura e representa o potencial multifacetário da escritura literária e musical. Essa variação é estabelecida através de uma linguagem híbrida a qual nos arremessa numa outra espacialidade, numa outra forma de se pensar a literatura e a música (FILGUEIRA, 2010).

A primeira concepção que aponta denominador comum entre poesia literária e letra de canção parte de informação disposta no dicionário de língua portuguesa (HOUAISS,2006), o qual conceitua poesia como a arte de compor versos, livres ou providos de **rima**, expressos por associações imagéticas. Seu conteúdo é de cunho emocional, abordando estados de alma, sentimentos e impressões subjetivas. Trata-se de inspiração que desperta o belo, apontando aquilo que há de elevado ou comovente nas pessoas ou nas coisas. No entanto, para Barthes (2002, p. 11) a poesia vai além do que os dicionários conceituam, pois, “ a poesia deve ser antes de tudo música”.

Para que imagens e sentimentos sejam reproduzidos em sua composição , de modo a exteriorizar determinada visão do mundo, particular ou coletiva, produzindo efeitos desejados no leitor, o poeta se vale de poder criativo, buscando e escolhendo as palavras em sua melhor ordem, figurando assim, a arte e técnica de exprimir em verso, elaborada e pensada. Sobre esse debruçar de busca Barthes (2002, p. 11) comenta: “todo escritor dirá então: louco não posso, são não me digno, neurótico sou”, considerando, metaforicamente, o desvelo e perfeccionismo do poeta como os sintomas da neurose.

Afirma Ribeiro Neto (2007) que, independentemente de posicionamentos que demarcam uma expressão artística no ato da criação, associando determinado e específico suporte, os resultados finais apresentam os mesmos ou semelhante traços, o que se pode afirmar quanto ao processo de criação de uma letra de música e de um poema, os quais têm como resultado final um texto escrito que causa emoção estética.

Antônio Cícero, que escreve tanto poemas quanto letras de canções, sempre foi questionado sobre isso. O autor comenta, quanto à expressão “letra de canção” que, primeiramente, a palavra letra remete à escrita, e que a formulação “letra de canção é poema” é inadequada, visto que as vanguardas mostraram que não se pode determinar com exatidão normativa quais são as formas aceitas para considerar-se uma poesia como tal. “Se um poeta escreve letras soltas na página e diz que é um poema, quem provará o contrário? No entanto, há de introduzir um juízo de valor. A verdadeira questão parece ser se uma letra de canção é um bom poema” (CÍCERO, 2007, p. 1). Por certo, em todas as produções humanas, seja no campo da arte ou em outros, encontra-se a boa qualidade e a mediocridade, acrescenta.

Pensando na Grécia antiga, a música sempre esteve vinculada à poesia e à dança, e o elemento de ligação entre música e outras artes sempre foi o ritmo, conforme postulou Mario de Andrade. A música esteve associada à combinação ordenada e racional de sons, “[...] som musical (é) uma emissão vibratória, com frequência bem definida, capaz de ser captada pelas limitações fisiológicas do ouvido humano” (MONTANARI, 1988).

No contemporâneo, a música recebe significados novos e mais amplos, inclusive à luz da melo poética, simbiose entre as palavras e a melodia, originando uma nova forma de se perceber a obra. Conforme Oliveira (2004), a musicalidade do texto e as relações dessas artes são evidentes tanto na prosa quanto na poesia de grandes escritores. Mas, para o poeta norte-americano Ezra Pound, a poesia seria uma arte mais próxima da música do que da literatura, por diferir substancialmente da prosa.

Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão de foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes (POUD *apud* TATIT, 2004, p. 42).

Os estudos empreendidos por Octavio Paz, B. Tomachevski, Umberto Eco, T. S. Eliot, ao enveredarem na distinção prosa e poesia, discutem a presença do ritmo como seu principal constituinte. Nesse sentido, remete-se ao francês Paul Zumthor que ao estudar poesia vocal e suas formas mediatizadas na contemporaneidade, pontua a noção rítmica existente tanto na poesia quanto na música e aponta a noção de performance embutida na voz que se faz presença tanto na arte literária quanto no musical.

Oliveira (2003) afirma que é sempre útil aprofundar-se nas nuances musicais dos textos literários, assim como na íntima relação entre as palavras e o ritmo de certas canções, comentando,

inclusive, que mais que o sentido, a música puxa a linha do verso, fazendo com que a dimensão semântica brote do borbulhar sonoro, compreendendo-se, então, poesia como corporificada pela canção .

O poeta brasileiro mais musicado é Carlos Drummond de Andrade. Para ser apresentada por voz e piano, por exemplo, Heitor Villa-Lobos transformou em música “A Cantiga da Viúva”, um dos primeiros poemas de Drummond. Segundo o professor Luís Milanesi (*apud* BRITO, 2015) Carlos Drummond de Andrade foi parceiro involuntário de vasta produção de composições musicais originárias de seus poemas, e, em carta comentou: *“Se eu não for para o céu pelas asas da poesia, irei pelas asas da música. E não é a mesma coisa?”* Refletindo-se esse comentário de Drummond, reitera-se ser exatamente a leitura dessa dissertação quanto à letra de canção e poesia literária.

2.3 A ressonância do discurso coletivo na letra de canção

Neste tópico, reitera-se a inexistência de uma fronteira entre poesia e letra de canção, ao refletir-se sobre a relação entre a construção poética em diálogo com a Literatura, e objetiva-se analisar a letra de canção como representante da ressonância do discurso coletivo, a qual confere voz a uma população de determinada época.

A música, no seu desenvolvimento sonoro, com sua linguagem abrangente, também se realiza por intermédio de discussão de determinantes ideológicos, trazendo em seus versos a visão do autor dentro do seu contexto histórico de produção. Portanto, um compositor (letrista) é um poeta que transforma ideias e ideologias coletivas em versos de canções.

A escrita poética, por intermédio de sua linguagem, atesta a sua integração com a música, ou seja, o uso do som e o jogo de palavras, para a formação de mensagens conscientes e inconscientes, transmitidas através de sua letra, observável nas nuances musicais brasileiras, representando discursos e sentimentos. Conforme Dantas (2011), a Bossa Nova, por exemplo, como inicial aqui neste estudo, em muitas composições, tem um teor melancólico e boêmio, mas também momentos de suavidade. Podemos citar, por exemplo, “Garota de Ipanema”, ao descrever uma bela mulher que passa: “Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/É ela, menina/ Que vem e que passa/ Num doce balanço/ A caminho do mar./Moça do corpo dourado/Do sol de Ipanema/O seu balançado é mais que um poema/ É a coisa mais linda que eu já vi passar”.

Vale comentar que, em muitos casos, uma letra de canção é construída juntamente com uma melodia, o que leva muitos a entenderem que letra de canção é diferente de um poema

literário. No entanto, Tom Jobim compôs a melodia para a canção “Garota de Ipanema” no piano, em sua casa em Ipanema (RJ), enquanto Vinicius de Moraes escrevia a letra poética na cidade de Petrópolis (RJ), o que acontece em muitos casos, e que permite considerar, de maneira geral, letra de canção como poema literário que pode ter uma melodia para o canto, que pode ser declamado oralmente ou pertencer a um livro de poesias tão somente.

Silva e Azevedo (2007) afirmam que, de um lado, havia a Bossa Nova com as letras que cantavam o cotidiano bucólico da praia, do céu e do mar; enquanto que, de outro lado, o Tropicalismo desenvolvia-se como um tipo de MPB engajada, discutindo a realidade em forma de canção, bebendo elementos da poesia concreta, a qual se classifica também como possibilidade de reinvenção na forma de se fazer poesia.

Paiano (1996) informa que a ideia central do Tropicalismo era criar uma situação em que imagens tropicais, nostálgicas e lúdicas convivessem com o futuro planejado, industrial e tecnológico. A canção “Tropicália”, de Caetano Veloso (1968), é o exemplo emblemático do movimento tropicalista, representando também uma forma de se expressar sobre a Ditadura Militar e sobre outros temas que traziam inquietações no contexto da época, tais como: a modernização, em contraste ao caráter arcaico do país, eminentemente rural; às problemáticas que envolviam a constituição e a identidade da cultura brasileira; a descaracterização da essência do carnaval; as novas tecnologias e a falta de acesso a elas pela grande maioria; à miscigenação racial e o racismo; questões ambientais; divisão não igualitária de renda; discriminação do nordestino, entre outros assuntos que, inclusive, podem ser considerados atemporais.

O governo dos militares no país, a falta de democracia, censura, perseguição política e repressão, fizeram com que a escrita literária, entre outras artes, buscasse refletir e, possivelmente, contribuir para a transformação social, com enfoques na ordem política constituída. Nonnenmacher (2004) corrobora com essa perspectiva ao afirmar que o golpe político de 1964 modificou os rumos da Literatura Brasileira da época, pois o regime de violência e censura influenciaram a escrita daquela geração, tanto nos temas de violência social, quanto no campo estético.

Segundo Ferreira e Pereira (2009), esse regime, apropriando-se do comando político, econômico e social, provocou acontecimentos que tinham como base a violência, a censura, a repressão, o exílio, a prisão e muitas outras maneiras de opressão. Um desses episódios mais marcantes foi a censura à liberdade de expressão. Os meios de comunicação e as manifestações artísticas foram reprimidos pela censura e muitos artistas e suas músicas foram censurados.

O clima de censura que se instalou no Brasil, em especial no pós-1968, com a edição do AI-5, transformou a música no principal recurso de diálogo do povo frente à repressão imposta.

Salles (2014) corrobora com essa informação, acrescentando que então o Brasil, em regime ditatorial, tornou-se um país no qual nem tudo podia ser dito, sendo as vozes do coletivo silenciadas e abafadas pela censura prévia, de modo que canções só chegavam aos ouvidos dos brasileiros depois de avaliações. Portanto, com a censura, todas as formas de manifestações artísticas e culturais sofreram restrições. A produção cultural passava a ser controlada a partir do referido Ato. Então, durante os anos finais da década de 60 e início dos anos 70, só viriam a público, músicas, peças de teatro, livros, enfim, qualquer produto cultural que os censores julgassem adequados ao momento político. Na época, comportamentos e condutas figuraram como espírito motivador das ideias e costumes, quando as artes, em especial a música, tomam postura de oposição ao regime militar.

Face ao autoritarismo e diversos episódios de violência policial, os estudantes universitários começaram a se mobilizar, fazendo protestos públicos que eram recebidos com agressões, mandados de prisão e, por vezes, assassinatos. Aos poucos, esses protestos foram se espalhando pelo país e outros grupos se juntaram ao movimento: os artistas, os jornalistas, os padres, os advogados, as mães, e outros. Neste contexto, os cantores expressavam seu descontentamento e o sofrimento da população em suas canções (NEGRI, 2015).

É de conhecimento comum que durante esse período as músicas se tornaram uma das maiores armas para proferir de forma velada os gritos de revolta à coibição do governo brasileiro. Para Ferreira e Pereira (2009), a canção de protesto, instigada pelos festivais, ganhou papel de contestadora, tornando-se, a música um dos principais alvos da censura. Compreendemos as músicas de protesto como formas de expressão que negam ou rejeitam padrões sociais predominantes na sociedade, o que é feito através de metáforas que incitam o povo a refletir sobre sua situação social, assim perturbando os ouvidos dos políticos e classes dominantes.

Domingues (2016) comenta que a canção de protesto contra a Ditadura militar era um verdadeiro combate social e, ao mesmo tempo, um forte apelo emotivo-romântico. Suas letras criticavam a situação miserável e a exploração sofrida pelos excluídos do campo e da cidade (sertanejos, pescadores, vaqueiros, operários e favelados), denunciando as estruturas fundiárias e o cotidiano dos pobres dos centros urbanos.

De modo geral, as décadas de 1960 e 1970 ficaram marcadas pela chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores, com diferentes tendências estéticas e políticas, mas tendo em comum os anseios de liberdade e democracia, em feroz oposição à ditadura militar. No grito de revolta dos movimentos estudantis, das multidões nas ruas e da produção cultural buscavam-se soluções aos problemas políticos, ideológicos e culturais (NAPOLITANO, 2004). Foi deste modo que a canção de protesto, marco na história musical do país, consolidou o estilo

MPB, figurando entre seus grandes compositores: Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda. A inspiração vinha das ideias divulgadas pelos Centros Populares de Cultura (CPC), pelo Teatro de Arena e pelos debates promovidos pela União Nacional dos Estudantes (UNE) nas universidades.

Em 1964, a repressão e a censura instauradas pelo regime militar deram origem a movimentos musicais que viam na música uma forma de criticar o governo e de chamar a população para lutar contra a Ditadura. Os temas das canções pretendiam ser revolucionários, pois tinham a intenção de provocar, despertar para a resistência contra a ditadura e para a luta pela liberdade. Buscavam, ainda, sensibilizar ou conscientizar também os setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinantes no Brasil constituindo-se letras como: Apesar de Você (Chico Buarque), O Bêbado e o Equilibrista (Elis Regina), Alegria, Alegria (Caetano Veloso), Que as Crianças Cantem Livres (Taiguara), É Proibido Proibir (Caetano Veloso), Cálice (Chico Buarque e Milton Nascimento), Acender as Velas (Zé Kéti), Jorge Maravilha (Chico Buarque), entre outras, exemplos profícuos de canções de protesto (DOMINGUES, 2016).

Turra e Callil (2013) afirmam que a era dos festivais serviu de modo profícuo, de contraponto à Ditadura. As canções retratavam a repressão militar do período e denunciava também o clima de terror e tensão trazidos pelo regime. Assim, a canção, em meio à repressão, tornou-se um canal de denúncia contra o autoritarismo. Portanto, os festivais de músicas e canções populares deste período apresentaram-se também como um marco tanto para a história da música quanto para a oposição à política brasileira da época.

Apesar das restrições à liberdade de imprensa e de expressão impostas pela censura, muitos artistas, músicos e cineastas manifestavam seu posicionamento contrário ao regime, ainda que de maneira metafórica para não serem condenados como opositores ao regime. Segundo Maia e Stankiewicz (2015), Chico Buarque de Holanda pode ser citado como exemplo de grande defensor da democracia brasileira, a qual, assim como outros compositores, expressa seus desejos e suas ideologias nas letras de suas músicas, valendo-se de metáforas e outros artifícios para burlar a censura, como é o caso da música “Cálice”: “Pai, afasta de mim esse cálice/[..] De vinho tinto de sangue/Como beber dessa bebida amarga/Tragar a dor, engolir a labuta/Mesmo calada a boca, resta o peito./ Silêncio na cidade não se escuta/De que me vale ser filho da santa/Melhor seria ser filho da outra/Outra realidade menos morta/Tanta mentira, tanta força bruta”.

Maia e Stankiewicz (2015) afirmam que, para ludibriar a censura imposta, Chico Buarque, em sua canção, utiliza a palavra “cálice” sugerindo uma conotação religiosa, porém, tal palavra está atribuída de forma a afastar não um cálice no sentido de uma taça ou um copo, mas sim, dizer “afasta de mim esse cale-se”, ou seja, uma reivindicação ao direito de expressão e voz

ativa, visto que, a “voz” acabou se tornando a arma mais utilizada pelo povo na época da Ditadura Militar.

Portanto, Chico Buarque, aliás, torna-se um grande nome da música politizada, pois através de suas metáforas, conseguiu driblar a censura. De acordo com Morhy e Ferreira (*apud* MAIA; STANKIEWICZ, 2015, p. 20), a canção Cálice, representa toda a essência autoritária do regime militar que impunha o silêncio de ideologias contrárias a ele e calava todas as atitudes de contestação daquele status. As autoras ainda afirmam que “cálice” pode ser associado ao “contexto bíblico, alusão ao sacrifício de ter que aguentar as atrocidades da repressão militar com sua repressão marcada pela dor, humilhação, abandono e crueldade”. Além da associação religiosa, o “cálice” apresenta-se, de acordo com as autoras, como uma acepção material, ou seja, um objeto que contém algo dentro de si. Neste caso, o verso “de vinho tinto de sangue”, sangue que literalmente foi derramado diante do período da Ditadura, simboliza suas vítimas de tortura, perseguição e morte, muito comuns neste contexto de repressão.

A canção “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso pode também ser citada como exemplo de grande representatividade no movimento de resistência à Ditadura. Já no primeiro verso “*Caminhando contra o vento*”, é possível observar uma forma objetiva e sucinta de apresentar um discurso contrário às ideologias impostas pela Ditadura. *Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou.../*. O “vento” pode ser representado tanto pela Ditadura, como pelos movimentos esquerdistas. Na sequência da letra, há um reforço quanto à ideia do primeiro verso, pois a expressão “sem lenço, sem documento” “denota a fuga das convenções e ideologias burguesas e/ou do Estado, ou seja, a liberdade e o anonimato, construindo a ideia da não obrigatoriedade em assumir quaisquer vertentes políticas” (NOGUEIRA et al 2013, p. 20). “Alegria, Alegria” configura-se, assim, também como um discurso voltado à liberdade e à independência, expressando os anseios de vozes oprimidas e reprimidas pela ditadura.

No geral, as músicas antes de serem lançadas passavam pelo DOPS, onde eram feitos cortes e algumas não chegavam nem a ser lançadas. A censura também assistia “posteriormente aos espetáculos para averiguar se os cortes, mudanças ou vetos estavam sendo respeitados” (BERG, 2002, p. 93). Alguns nomes como o de Chico Buarque de Holanda e Geraldo Vandré aparecem em muitos dos relatos de repressão da Ditadura Militar como comunistas, com músicas ideológicas que atentavam contra a ordem pública. Napolitano (2004, p. 107) afirma que os agentes do DOPS sempre participavam de festivais em que se encontrava o nome deles vinculados aos nomes de Edu Lobo, Nara Leão, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Marília Medalha, Vinicius de Moraes, Sidnei Muller, pois estes davam coragem ao público para lutar contra a dominação política e cultural.

Conforme Silva e Azevedo (2007), diante da censura imposta pelo governo militar, ao lado das canções de protesto, de alto teor metafórico para a manifestação contra o regime militar objetivando politizar a sociedade, havia a chamada Jovem Guarda, também conhecida por iê-iê-iê. Tratava-se de um grupo liderado por Roberto Carlos, amplamente criticado em razão da forte influência do rock internacional e, portanto, antinacionalista – por suas letras não demonstrarem nenhum compromisso com a música engajada.

A Jovem Guarda, considerada o primeiro movimento do rock brasileiro, no entanto, apesar de dispor de apoio da mídia e de certa aceitação por parte da Ditadura, sorrateiramente acabou se engajando na forma de protesto, ou de homenagem e reconhecimento a outros artistas que eram perseguidos. Exemplo disso é a música "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos", canção composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, em 1971:

“Um dia a areia branca/ Seus pés irão tocar/E vai molhar seus cabelos/A água azul do mar./ Janelas e portas vão se abrir/Pra ver você chegar/E ao se sentir em casa/ Sorrindo vai chorar./[...]As luzes e o colorido/ Que você vê agora/ Nas ruas por onde anda/ Na casa onde mora./ Você olha tudo e nada/ Lhe faz ficar contente/ Você só deseja agora/Voltar pra sua gente./ Debaixo dos caracóis dos seus cabelos/ Uma história pra contar/ de um mundo tão distante./ Debaixo dos caracóis dos seus cabelos/ Um soluço e a vontade de ficar mais um instante”.

A letra desta canção constitui-se em uma homenagem velada a Caetano Veloso, como forma de solidariedade, visto que Caetano encontrava-se no exílio, em Londres, para onde fora deportado em 1969 pela Ditadura Militar,

Durante o período da Ditadura, em termos de produção musical, várias músicas acabaram se transformando em verdadeiros gritos de guerra, conforme já explanado, e uma canção em especial acabou se transformando em hino e em um símbolo da resistência ao governo militar: “Prá não dizer que não falei das flores” (também chamada de Caminhando), de autoria de Geraldo Vandré, cantada de forma emocionada no Festival Internacional da Canção em 1968, e silenciada, assim como seu autor, até 1979 (MAIA e STANKIEWICZ, 2015).

Observa-se, no conjunto das produções da época, forte espírito de utopia, o que nos remete à constatação de Haroldo de Campos (1997), que esclarece que o período que compreende a conclusão do movimento da Poesia Concreta, ou seja, fim dos anos de 1960 e a fase da história política do Brasil marcada pela Ditadura, poderiam ser nomeados como a Literatura Utópica. Tal nomenclatura justificar-se-ia pelo fato de, na referida fase político-histórica, haver no país uma ebulição de sentimentos e desejo por um projeto que poderia ser ilustrado aqui com trechos da mencionada canção de Geraldo Vandré, quando, conforme seus versos “pelas ruas” era possível

avistar “marchando indecisos cordões” [...], observando-se, assim, uma geração que se unia acreditando que “somos todos iguais, braços dados ou não [...] caminhando e cantando e seguindo a canção”, isso, com silencioso eco que bradava “nas escolas, nas ruas, campos, construções”, grito sussurrado que exalava a expectativa que pleiteava, utopicamente, qualidade de vida, sociedade mais justa e políticas públicas igualitárias, e, nesta onda de utopia “ainda faziam da flor, seu mais forte refrão e acreditavam nas flores vencendo canhões”.

A canção “Pra não dizer que não falei das fores” tem a sonoridade de um hino, remetendo às canções que eram usadas em passeatas, protestos e manifestações contra o regime, em 1968. Foi usada como mensagem ideológica de revolta. Partindo de Murgel (2011) e Marcello (2017), na primeira estrofe, os verbos "caminhando e cantando", remetem para a imagem de uma passeata ou um protesto público, nas quais os cidadãos são "todos iguais", mesmo não existindo relação entre si ("braços dados ou não"). “Caminhando e cantando e seguindo a canção/ Somos todos iguais/ braços dados ou não/Nas escolas, nas ruas, campos, construções/ Caminhando e cantando e seguindo a canção”. O verso "escolas, ruas, campos, construções" demonstra que pessoas de diferentes camadas sociais, ocupações e interesses estavam juntas em marcha pela mesma causa: a liberdade. O refrão, repetido várias vezes ao longo da música, figura como um apelo à ação e à união, chamando para a luta: "Vem". Com o uso da primeira pessoa do plural, em "vamos embora", imprime-se um apelo coletivo à ação, lembrando que seguirão juntos no combate. “Vem, vamos embora / que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Ao afirmar que “esperar não é saber”, sublinha que quem está consciente da realidade do país não pode aguardar de braços cruzados que as coisas mudem, sendo necessário agirem rapidamente (“quem sabe faz a hora, não espera acontecer”).

Na estrofe seguinte, é denunciada a miséria vivenciada por agricultores e camponeses, bem como, a exploração a que eram sujeitos: “Pelos campos há fome/ em grandes plantações/ Pelas ruas marchando indecisos cordões/ que ainda fazem da flor seu mais forte refrão/E acreditam nas flores vencendo o canhão”. “Indecisos cordões” representa certa crítica aos pacifistas que pretendiam resolver a crise política com diplomacia e comum acordo e organizados, fazendo uma alusão a, por exemplo, Jan Rose Kasmir, que enfrentou os soldados norte-americanos com uma flor, em 1967. Segundo os ideais de "paz e a amor" promovidos pelo movimento da contracultura *hippie* são simbolizados pelas flores (o "mais forte refrão") e sublinhada a sua insuficiência contra o "canhão" (a força e a violência da polícia militar) (MARCELLO, 2017).

“Há soldados armados, / amados ou não/ Quase todos perdidos de armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição / De morrer pela pátria e viver sem razão”. Nestes versos é possível inferir que apesar das forças militares simbolizarem o poder ditatorial, a canção

não desumaniza os soldados, pois estes eram levados por um espírito de falso patriotismo, tendo que dedicar suas vidas e, até perdê-las, em função do sistema que protegiam e do qual eram também vítimas.

“Nas escolas, nas ruas, campos, construções/Somos todos soldados, armados ou não/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Somos todos iguais braços dados ou não/Os amores na mente,/ as flores no chão/ A certeza na frente, a história na mão/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Aprendendo e ensinando uma nova lição”. Nesta última estrofe, é reforçada a mensagem de igualdade entre todos os cidadãos e a urgência de partirem juntos para a luta, através do movimento organizado para chegar à revolução.

Os versos lembravam que todos deviam avançar com os "amores na mente", pensando nas pessoas que amavam e que foram vítimas da repressão militar. Para serem vitoriosos, era necessário deixarem "as flores no chão", ou seja, abandonarem as abordagens pacifistas. Estava nas mãos de cada cidadão "a história", a possibilidade de mudar a realidade do país e o futuro para todos os brasileiros, então, deveriam continuar "caminhando e cantando" e "aprendendo e ensinando uma nova lição", transmitindo o seu conhecimento, despertando outras pessoas para a militância (MARCELLO, 2017).

As mensagens políticas transmitidas, bem como, a referida canção, entraram para a história da música brasileira e da resistência política e figura como uma escrita utópica porque as ideias representavam o ideal, mas não o real, ou seja, ideologia impraticável.

Jutglá (2013) comenta que, a partir de 1970, em virtude da gradativa falência das utopias de transformação, discursos poéticos passam a valer como metáforas de desagregação, desesperança e loucura. Nonnenmacher (2004) aponta para a observação da superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo provindo da consciência de subdesenvolvimento do país de 1968 a 1975, apresentando um realismo extratexto, o que seria possível denominar como o período da desilusão, uma pós-utopia expressa na escrita.

Portanto, partindo das considerações de Haroldo de Campos (1997), observa-se a Literatura Pós-utópica, remetendo o momento literário a uma fase transitória, por conta de constatação da realidade, mostrando que a ideologia da geração utópica era generosa, mas impraticável, passando então por uma transição que é possível ser ilustrada com trechos da canção *Como nossos pais* (1976), composição de Antônio Carlos Belchior, (1946-2017), artista plástico, cantor e compositor, considerado um dos grandes nomes da Música Popular Brasileira. Observa-se a conscientização do real (pós-utopia) em oposição à utopia: “Viver é melhor que sonhar [...] Minha dor é perceber/ que apesar de termos feito tudo o que fizemos/ ainda somos os mesmos e

vivemos/ como os nossos pais [...] Nossos ídolos ainda são os mesmos/ e as aparências não enganam não. Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém [...]"

A poesia de Belchior acompanhou sua trajetória do migrante nordestino em todas as suas etapas: a vida feliz de inocência e pureza da infância no sertão; a juventude sertaneja, sem expectativas de realização profissional naquele espaço; a partida do migrante iludido sobre a vida na metrópole. Nascido em Sobral, interior cearense, Belchior trazia consigo a constatação de uma pobreza social. Posteriormente, a vida na metrópole fê-lo unir-se a constatação da violência estabelecida pela política. Expressava tal constatação em suas crônicas construídas em poesias transformadas em música, representando uma produção escrita de caráter narrativo, sendo possível, inclusive, recitá-las como um manifesto (PINTO,2018).

Em 1976, Belchior lançou o disco *Alucinação*, apontado como um dos álbuns mais revolucionários da música nacional, onde se destaca a canção *Como Nossos Pais*, que manifesta claramente o sentimento de desilusão pós-utópica de uma geração inteira. Marcello (2018) analisa a canção destacada, iniciando pelas primeiras e segundas estrofes: “Não quero lhe falar/ Meu grande amor / Das coisas que aprendi nos discos / Quero lhe contar como eu vivi / E tudo o que aconteceu comigo / Viver é melhor que sonhar / Eu sei que o amor/É uma coisa boa / Mas também sei / Que qualquer canto / É menor do que a vida / De qualquer pessoa”. Desde os primeiros versos, percebe-se que a narrativa poética tem um interlocutor, identificado como sendo o seu "grande amor". O eu-lírico explica para seu interlocutor que não quer falar de assuntos abstratos como sonhos, nem de arte ou música. Ele precisa falar da vida, partilhando suas constatações. Existe, no ar, um clima de urgência que vai sendo confirmado ao longo da poesia. Na segunda estrofe, é sublinhado o valor da vida como algo superior, mais importante do que qualquer outra coisa. Na terceira e quarta estrofe há um aviso, que há uma ameaça constante que paira em volta do sujeito, o "perigo na esquina" que espera para atacar. O sujeito e seu interlocutor são aliados numa guerra na qual foram vencidos e os adversários ganharam e hoje os perseguem. “Por isso cuidado, meu bem / Há perigo na esquina / Eles venceram e o sinal / Está fechado pra nós / Que somos jovens / Para abraçar seu irmão / E beijar sua menina na rua / É que se fez o seu braço / O seu lábio e a sua voz”. Percebe-se nitidamente a referência ao regime ditatorial instaurado em 64 e os retrocessos de mentalidade que trouxe ao povo brasileiro. Perante a repressão, a juventude tentava resistir, mas estava estagnada, parada no "sinal vermelho", esperando o seu tempo. O clima de medo e violência contrasta com a natureza desses indivíduos, que acreditavam ser feitos para o carinho e a camaradagem (MARCELLO, 2018). A estrofe quinta demonstra que, apesar de tudo, o eu-lírico não desiste. Assim, declara que não vai deixar a cidade, nem voltar para a terra onde nasceu. No meio do caos, ele continua tendo esperança e sente no ar indícios de um novo tempo que está a

caminho. “Você me pergunta/ Pela minha paixão/ Digo que estou encantado/Como uma nova invenção/Eu vou ficar nesta cidade/Não vou voltar pro sertão/Pois vejo vir, vindo no vento/ Cheiro de nova estação/Eu sinto tudo na ferida viva/Do meu coração”. No entanto, mesmo tentando ter uma perspectiva otimista, o sujeito não esconde a dor, declarando que no seu coração há uma "ferida viva". Recorrendo às lembranças, partilha memórias de um passado bem diferente, onde tudo era liberdade e leveza, perceptível na estrofe seguinte: “Já faz tempo/Eu vi você na rua/ Cabelo ao vento/ Gente jovem reunida. / Na parede da memória/ Essa lembrança/ É o quadro que dói mais?”. As ideias de "cabelo ao vento" e “gente jovem reunida” é referência ao movimento *hippie*, à contracultura que pregava "paz e amor". Para o sujeito, toda essa harmonia foi interrompida de repente e dominada pela opressão. A próxima estrofe carrega o pesar do sujeito, forçado a admitir a derrota, que olhando em volta, percebe que todos os esforços foram em vão e a luta não adiantou. “Minha dor é perceber/ Que apesar de termos feito/ tudo o que fizemos/ Ainda somos os mesmos/ E vivemos/ Ainda somos os mesmos/ E vivemos/ Como os nossos pais”. Apesar da geração ter ideias consideravelmente revolucionárias, os jovens idealistas eram forçados a viver segundo os mesmos padrões conservadores da geração anterior. Ainda com tom derrotista, apresentam-se indivíduos presos ao passado, que em face de um presente tenebroso, continuam viajando nas memórias. “Nossos ídolos ainda são os mesmos/E as aparências/ Não enganam não/ Você diz que depois deles/ Não apareceu mais ninguém”. A passagem transmite uma sensação de abandono, mesmo de orfandade. O sujeito e seu interlocutor parecem sentir que estão perdidos e não há ninguém para indicar o caminho.

Nas estrofes 8 e 9, o eu-lírico e interlocutor parecem discordar. O interlocutor já não acredita que uma mudança seja possível, enquanto o eu lírico tem no olhar alguma positividade. “Você pode até dizer/ Que eu tô por fora/ Ou então, Que eu tô inventando/ Mas é você Que ama o passado/ E que não vê/ É você Que ama o passado/ E que não vê/ Que o novo sempre vem”. Portanto, mesmo desanimado com a realidade em que vive, o eu lírico tenta convencer o outro que "o novo sempre vem", que embora pareça impossível, perante tanta repressão, a liberdade pode chegar. A última estrofe reflete acerca de todo o percurso da geração e, desiludido, o sujeito critica àqueles que foram seus companheiros de luta, antigos revolucionários que despertaram a sua consciência, mas agora os mesmos se venderam, então, os seus antigos ídolos foram corrompidos pelo dinheiro (o "vil metal"). “Hoje eu sei/ Que quem me deu a ideia/ De uma nova consciência/ E juventude/ Tá em casa/ Guardado por Deus/Contando o vil metal”.

Verifica-se, mediante o exposto, que a poesia (letra de canção) deu voz a uma geração de jovens que viram a sua liberdade confiscada pela instauração da Ditadura Militar e, que na sequência dos fatos, mesmo depois de tanta luta e sangue derramado, sobrou sentimento de

angústia e frustração, pois a geração dos jovens que lutavam pela liberdade acabou condenada a viver segundo a mesma moral conservadora da geração anterior.

A década de 80, com o regime militar esgotado, tem 1984 como marco à abertura política, havendo grande preocupação com a afirmação da identidade nacional considerada como uma atitude necessária à afirmação e independência de um povo. Partindo ainda da análise apresentada por Haroldo Campos (1997), tal fase é denominada como Literatura Pós-utópica, representando o momento literário desta fase transitória.

Neste contexto, a canção engajada, também denominada canção de intervenção, ou música de protesto, uma categoria composta com o objetivo de chamar a atenção para problemas de ordem social, política ou econômica, bandeira empunhada pela MPB entre as décadas de 1960/1970, passa o bastão para o Rock nacional dos anos 80 (o BRock), bastão que seria entregue anos depois para o Rap nacional (sigla de *Rhythm And Poetry*: ritmo e poesia), versando, especialmente, sobre os obstáculos enfrentados pela população favelada das metrópoles.

Segundo Dapieve (2015, p.7), o rock só conquistou cidadania brasileira nos anos 80, “superando décadas de desconfiança ideológica graças a sua participação no movimento de redemocratização”. Sobre o BRock nacional, Arnaldo Antunes, do grupo Titãs, afirmou que não considerava um movimento, mas sim “como uma possibilidade de coisas diferentes se manifestarem na área que a gente chama de *rock ‘n’roll*” (apud DAPIEVE, 2015, p. 91).

Este novo rock brasileiro, diferente da MPB que produzia sob a censura militar, mesmo utilizando de recursos estilísticos próprios da construção poética, abordava, claramente, temas comuns àquela geração: amor, ética, sexo, política, polaroides urbanos, dores do crescimento e maturação, por meio de mensagens transmitidas pela brecha da redemocratização.

Nomes do BRock nacional abordaram indignações coletivas; exemplo disso temos em agosto de 1982, a estreia da banda os Titãs (Tony Bellotto, Branco Mello, Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Nando Reis, Paulo Miklos, Ciro Pessoa e Sergio Brito), no Teatro Lira Paulistana, que, segundo Dapieve (2015), era um misto de porão escuro e de um galpão preto, localizado embaixo da Rua Teodoro Sampaio, local para onde havia convergido a música alternativa da Cidade de São Paulo.

O álbum Cabeça Dinossauro (1986) trazia várias canções de protesto como “Igreja”, “Homem Primata” e “Estado Violência”, mas “Polícia”, escrita por Tony Bellotto, é a canção mais polêmica do Titãs, criticando as ações policiais. Observa-se: “Dizem que ela existe para te ajudar, dizem que ela existe para proteger/ Eu sei que ela pode/Te parar! Eu sei que ela pode/Te prender![...] Dizem pra você/Obedecer!/Dizem pra você/Responder!/Dizem pra você/Cooperar!/Dizem pra você/Respeitar! Polícia/Para quem precisa/Polícia/Para quem

precisa/De polícia”. Os versos expressam que a forma como a polícia é apresentada não é a mesma forma como ela é vista, isso porque as atitudes dos policiais, muitas vezes, causam mais sensação de medo do que segurança.

Segundo Dapieve (2015, p.102) “Comida” (1986), de autoria de Arnaldo Antunes, se tornou tão popular que acabou se tornando *slogan* de manifestações estudantis, como acontecera com Polícia. “Tratava-se de uma neo-canção de protesto, sem o culto à miséria como antigas”. Ela gera questionamentos reflexivos ao partir da premissa de que o ser humano não necessita de nada além do pão e do vinho para sobreviver: “Bebida é água!/Comida é pasto!/Você tem sede de que?/Você tem fome de que?”. O ser humano é uma espécie diferenciada que necessita mais do que o básico para nutrição e hidratação, visto que viver é diferente de sobreviver: “A gente não quer só comida,/a gente quer comida, diversão e arte./A gente não quer só comida,/a gente quer saída para qualquer parte./A gente não quer só comida,/a gente quer bebida, diversão, balé.”. Portanto, comida não é o suficiente, embora seja indispensável. Nos versos que seguem, o eu-lírico esclarece os anseios da humanidade: “A gente não quer só comida, a gente quer a vida como a vida quer./ A gente não quer só comer,/ a gente quer comer e quer fazer amor./ A gente não quer só comer,/a gente quer prazer pra aliviar a dor”. Esta estrofe responde ao questionamento inicial: “A gente não quer só dinheiro/ a gente quer dinheiro e felicidade/ A gente não quer só dinheiro/ a gente quer inteiro e não pela metade/ Desejo, necessidade/ vontade”. Não é só bebida, comida, sexo, dinheiro, o ser humano anseia a completude, pois de nada vale o dinheiro sem a felicidade, o sexo sem o amor, de nada vale o necessário alimento físico, se não se tem a alma alimentada.

“Desordem”, de autoria de Sérgio Britto, Marcelo Fromer e Charles Gavin, comenta Dapieve (2015), é uma das obras primas dos Titãs. Carvalho, Soares e Santos (2009) analisam a canção com o objetivo de apontar onde há falta de ética e moral, nas reações provindas da população, mediante decisões do governo.

Os presos fogem do presídio/ Imagens na televisão/ Mais uma briga de torcidas/
Acaba tudo em confusão/ A multidão enfurecida/ Queimou os carros da polícia/
Quando estão fora de controle/ Não são a regra exceção/ Não é tentar o suicídio/
Querer andar na contramão?! Quem quer manter a ordem?! Quem quer criar
desordem?

Como pode ser observado, os versos expressam que os governantes não correspondem aos anseios do povo que depositou esperança nas urnas. Por que ninguém é consultado? (Sindicato e greve). Ao invés de priorizarem os interesses da classe dos trabalhadores, usam o poder para seus próprios interesses, minoritários. “Num *país pobre e miserável*” (igualdade e equidade). Esclarecem Carvalho; Soares; Santos (2009) contextualizando os versos da canção que ao Poder

Legislativo cabe criar as leis que fornecem o norte sobre a conduta, os direitos e os deveres dos cidadãos. Em contrapartida, cabe à própria sociedade observar e se manter por estas leis, que normatizam a conduta, observando valores éticos e morais. Ao Poder Executivo cabe ações nas formas de repressão tais como a Polícia nos casos, por exemplo, de fugas de presídio, brigas de torcidas, vandalismos, linchamentos e outros, inclusive descritos pela letra da música. É ele quem deve manter a ordem, pois a população não pode nem deve criar a desordem.

[...] Não sei se existe mais justiça/ Nem quando é pelas próprias mãos/
 Nas invasões nos Linchamentos/ Como não ver contradição?/Não sei se tudo vai
 arder/Igual a um líquido inflamável/ O que mais pode acontecer/ Neste país rico no
 entanto miserável/ Em que pese isso sempre há, graças a deus/ Quem acredite no
 futuro.../Quem quer manter a ordem?/Quem quer criar desordem?/É seu dever manter
 a ordem,/É seu dever de cidadão,/Mas o que é criar desordem,/ Quem é que diz o que
 é ou não?

Voltando ao grupo Titãs, “Dívidas” (“Meu salário desvalorizou/ Dívidas, juros, dividendos”), “Tô Cansado” (“Tô cansado de trabalhar/ Tô cansado de me ferrar/ Tô cansado de me cansar”) e “Homem Primata” (“Você vai morrer/ E não vai pro céu/ É bom aprender/ A vida é cruel”), refletem a falta de perspectiva dos jovens em tempos de crise econômica e esgotamento dos grandes ideais. Já “Comida” (A gente não quer só comida/ A gente quer comida, diversão e arte) crítica à velha crença das esquerdas de que as demandas sociais se resolvem no plano material e mostra uma juventude desejosa de mudanças (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020).

Ressalta-se que “Homem Primata” é considerado um “álbum conceitual” ou “manifesto”, que se inicia pela própria capa, visto que é uma das primeiras do *rock* nacional a não ter foto de artista, apresentando um desenho de Leonardo da Vinci, inclusive, passando pelas fotos internas dos integrantes que são retratos em preto-e-branco sombreados, remetendo aos Beatles (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020).

O tema geral do álbum “Cabeça de Dinossauro” é a oposição entre civilização e barbárie, expressa no título: de um lado a racionalidade (cabeça), que promove novas ideias, mas cria instituições violentas e injustas; de outro, o primitivismo (dinossauro), que pode ser libertador (como nas sonoridades do *rock*), mas também violento.

O embrutecimento e robotização do homem civilizado aparece nitidamente na canção AAUU, composição de Marcelo Fromer e Sérgio Britto. O título AA UU e a repetição deste como refrão demonstram a sociedade à beira da loucura pela a crise de compreensão e o cansaço da realidade cotidiana do Capitalismo.

AA UU/AA UU/AA UU/Estou ficando louco de tanto pensar/ Estou ficando rouco
 de tanto gritar/ [...] Eu como, eu durmo/ Eu durmo, eu como/Está na hora de

acordar/Está na hora de deitar/Está na hora de almoçar/ Está na hora de jantar/[...] Estou ficando cego de tanto enxergar/Estou ficando surdo de tanto escutar/[...] Não como, não durmo/Não durmo, não como/Está na hora de acordar/ Está na hora de deitar/Está na hora de almoçar/Está na hora de jantar/Está na hora de acordar/AAAAAAAAA.

Na década de 80, os jovens titãs, como a maioria dos outros daquela geração, descrentes da política institucional, apostaram na mudança de comportamento e na possibilidade de incitar o pensamento crítico. Nesse sentido, outro aspecto de suas composições é a forte identidade com a juventude, seus receios e aspirações, cantando os discursos anônimo de tantos.

“Em março de 1983, Os Paralamas do Sucesso compareceram à ‘Primeira Noite Punk do Rio de Janeiro’”. Para explicar a presença desta banda em meio às bandas como, entre outras, Lixo mania e Descarga Suburbana, Herbert Viana tomou o microfone e proferiu: “Não somos punks, mas apoiamos o movimento. Sempre emprestamos nossa aparelhagem ao Coquetel Molotov e estamos aqui para homenagear vocês” (VIANA *apud* DAPIEVE, 2015, p. 83).

Adepto também aos versos de protesto, “Alagados”, canção composta por Herbert Viana, João Barone e Bi Ribeiro, em 1986, retrata uma parte da realidade brasileira. A primeira estrofe refere-se ao cotidiano do cidadão que, ao nascer do dia abandona suas ilusões e abraça sua jornada de trabalho: “Todo dia o sol da manhã vem/e lhes desafia,/traz do sonho pro mundo/quem já não o queria./Palafitas, trapiches, farrapos:/filhos da mesma agonia”.

A segunda estrofe tem como enfoque a cidade do Rio de Janeiro, cartão postal do Brasil, metrópole paradoxal que se, por um viés, é a cidade maravilhosa, por outro é repleta de favelas, traço do descaso do poder público. “E a cidade que tem braços abertos/num cartão postal/ com os punhos fechados na vida real/lhes nega oportunidades/ mostra a face dura do mal”.

Na sequência, os poetas citam favelas brasileiras, como Alagados, na Bahia, e a Favela da Maré, no Rio de Janeiro, além de *Trenchtown*, favela jamaicana, terra natal de Bob Marley: “Alagados, Trenchtown, Favela da Maré:/A esperança não vem do mar,/nem das antenas de TV./A arte é de viver da fé,/só não se sabe fé em que”. De maneira geral, trata-se de discurso coletivo pautado na descrença da população de comunidades carentes, decorrente da falta de recursos, da reflexão sobre o trabalho nada recompensador, fazendo da vida uma arte de viver pela fé, em meio a sorrisos e lágrimas.

Trazemos ainda, aqui, a canção “Alvorada Voraz” (1986), de autoria de Paulo Ricardo, Luiz Schiavon e Paulo Pagni, da banda RPM, em diálogo com a questão das leis e repressão:

Na virada do século/Alvorada Voraz/ Nos aguardam exércitos/Que nos guardam da paz/ Que Paz?.../ A face do mal/ Um grito de horror/ Um fato normal/Um êxtase de dor/E medo de tudo/Medo do nada/ Medo da vida/ Assim

engatilhada.../Fardas e força Forjam as armações/Farsas e jogos/ Armas de fogo/Um corte exposto/ Em seu rosto amor.../E Eu!/Nesse mundo assim/Vendo esse filme passar/Assistindo ao fim/Vendo o meu tempo passar/ Apocalípticamente/Como um clip de ação/Um clic seco, um revólver/Aponta em meu coração.../O caso Morel/ O crime da mala/ Coroa-Brastel/ O escândalo das joias/E o contrabando/E um bando de gente/Importante envolvida.../Juram que não/Torturam ninguém/Agem assim/ Pro seu próprio bem/ São tão legais/ Foras da lei/ Sabem de tudo/O que eu não sei/ Não!.../Nesse mundo assim/Vendo esse filme passar/Assistindo ao fim/Vendo o meu tempo passar.

A canção, alterada em relação à gravação original, rendeu um processo por danos morais, ação movida contra os integrantes da extinta banda RPM, insurgido por conta do seguinte trecho que havia : “O caso Sudam, Maluf, Lalau, Barbalho, Sarney e quem paga mal é a propaganda, pois nesse país é o dinheiro quem manda e juram que não corrompem ninguém agem assim pro seu próprio bem são tão legais fora-da-lei pensam que sabem de tudo o que eu não sei, eu sei”. Para o juiz da sentença, o trecho representa nada mais que a opinião dos réus sobre a conduta dos meios de comunicação, tendo citado nomes para ilustrar as notícias dos jornais.

A banda Legião Urbana com *Geração Coca Cola*, de Renato Russo, lançada em 1985, a qual, segundo Dapieve (2015), é sua primeira composição engajada, da época da sua extinta banda Aborto Elétrico. *Geração Coca-Cola* aponta para a indignação contra a soberania norte-americana sobre o Brasil e os demais países. Observa-se: “*Quando nascemos fomos programados/ A receber o que vocês/Nos empurraram com os enlatados/ Dos U.S.A/ de nove as seis/ Desde pequenos nós comemos/ lixo Comercial e industrial/.Mas agora chegou nossa vez/Vamos cuspir de volta/ o lixo em cima de vocês/Somos os filhos da revolução/Somos burgueses sem religião/ Somos o futuro da nação/ Geração Coca-Cola*”. Percebe-se, ainda, o espírito revolucionário da geração anterior.

Conforme Dapieve (2015), Renato Russo tinha como referências pensamentos de Jean-Jacques Rousseau, de Bertrand Russell e do pintor Henri Rousseau, bagagem que explica os aprofundamentos sociológicos e filosóficos de suas poesias. Nesse sentido, outra composição de Renato Russo, “*Que país é este*”, vale a pena ser mencionada. A canção, ainda da época da banda Aborto Elétrico, em 1978, figurou no panorama contextual de Ernesto Geisel, que, se por um lado, apontava timidamente para a abertura política, por outro ainda avistava a gravidade da impunidade e falta de regras (DAPIEVE, 2015). A canção foi apresentada por ele e sua banda, Legião Urbana, em 1987.

A primeira estrofe de “*Que país é este?*” apresenta uma problemática: toda a população tem perspectivas otimistas quanto ao futuro promissor do país, mas não faz a sua parte para tal,

pois ninguém respeita a Constituição, nem o cidadão paupérrimo nem o próprio Senado, o que aponta para falta de transparência e desorganização. “Nas favelas, no Senado/Sujeira pra todo lado/Ninguém respeita a Constituição/Mas todos acreditam no futuro da nação”.

Os versos seguintes fazem referência a fatos históricos envolvendo repressão: à guerrilha do Araguaia, espaço em que, no regime militar, houve muitos desaparecidos que protestavam contra o governo; à Baixada Fluminense, que apresenta elevados índices de violência e tráfico de drogas. Observa-se ironia e sarcasmo no verso conclusivo: “tudo em paz”. “O Amazonas, no Araguaia, na Baixada Fluminense/Mato Grosso, Minas Gerais/ e no Nordeste tudo em paz. Na morte eu descanso, mas o sangue anda solto/Manchando os papéis, documentos fiéis/Ao descanso do patrão”. Para o autor, a morte tem sido mecanismo dos poderosos para calar a muitos (*sangue anda solto*); usando de suas posições e influências, os poderosos alteram documentações, consomem provas e qualquer indicio que possam ligá-los ao sumiço de seus desafetos (*Manchando os papéis, documentos fiéis*), queima de arquivo e, aqueles que poderiam fazer alguma coisa simplesmente ignoram, fazem vista grossa (*Ao descanso do patrão*).

Na terceira e última estrofe, os versos trazem uma visão sarcástica do presente e do futuro e faz uma referência metafórica ao passado histórico do país. “Terceiro mundo se for/Piada no exterior/Mas o Brasil vai ficar rico/Vamos faturar um milhão/Quando vendermos todas as almas/Dos nossos índios em um leilão”. Nesse jogo de palavras e ideias aparece ainda o sarcasmo ao afirmar que o país chegará ao nível dos países do primeiro mundo quando comercializar o seu último e ao mesmo tempo, primeiro elemento puro da terra: os índios, mas simbolizando a terra, a cobiçada terra amazônica. Fica nítida a idealização do elemento indígena, como símbolo da nossa cultura. Enfatiza-se, por várias vezes, o questionamento: “Que país é este”?

Ainda no ano de 1985, Roger Moreira, da Banda Ultraje a Rigor, lança sua composição intitulada “Inútil”, qual se destacou pela letra, muito propícia para a o período das lutas pelas “Diretas Já”. Ressalta-se que, segundo Dapieve (2015, p. 109), o hino anárquico “Inútil”, foi entoado até pelo presidente do PMDB, deputado Ulysses Guimaraes, que inclusive divulgou o trabalho, irritando o então porta-voz do presidente Figueiredo.

Observa-se a estrofe: “A gente não sabemos escolher presidente/A gente não sabemos tomar conta da gente / A gente não sabemos nem escovar os dentes/ Tem gringo pensando que nós é indigente”. O verso “A gente não sabemos escolher presidente” se transformou em um hino para os jovens que saiam às ruas para lutarem pelas eleições diretas. Ressalta-se que houve tentativas de censura para esta canção, o que não foi conseguido por conta do sucesso que o rock fazia na época. “A gente faz música e não consegue gravar/A gente escreve livro e não consegue publicar/A gente escreve peça e não consegue encenar/A gente joga bola e não consegue ganhar”.

O desvio proposital de concordância é significativo: denota que o brasileiro não olha as consequências nem os motivos das ações, no caso da escolha política. “Inútil! A gente somos inútil”. A revista Rolling Stone do Brasil colocou “Inútil” como a mais importante canção de protesto do rock brasileiro oitentista.

O punk rock dos anos 80 também ressoou a voz da insatisfação política e social coletiva. O movimento punk nacional repercutiu entre os operários, sendo que, em 1977, jovens operários, em especial na periferia de São Paulo, como a Freguesia do Ó e Vila Carolina, se identificaram com a anarco-politizada deste estilo (DAPIEVE, 2015). Poetizou Gilberto Gil (1983): “Das feridas/ Que a pobreza cria/Sou o pus/Sou o que de resto/Restaria aos urubus/Pus por isso mesmo/Este blusão carniça/Fiz no rosto/Este make-up pó calça/Quis trazer assim/Nossa desgraça à luz/[...] Ter cabelo/Tipo índio moicano/Me apraz!/Saber que/Entraremos pelo cano/ Satisfaz!/Vós tereis um padre/ Prá rezar a missa/ Dez minutos antes/De virar fumaça/ Nós ocuparemos/A Praça da Paz.[...]Traso lixo/ Curto porcaria/Tenho dó/Da esperança vã/ Da minha tia/Da vovó/Esgotados/Os poderes da ciência/ Esgotada/ Toda a nossa paciência/ Eis que esta cidade/É um esgoto só./ Sou um punk da periferia/Sou da Freguesia do /Ó Ó Ó Ó Ó Ó Ó Ó/ Aqui prá vocês/ Sou da Freguesia”.

O estilo musical, considerado marginal, ganhou o olhar da imprensa com o 1º Festival Punk de São Paulo, também conhecido como “O começo do fim do mundo”, em 1982, no Sesc Pompeia, com a apresentação das bandas: Olho Seco, Ulster, Cólera, Extermínio, Anarkoolatras e Inocentes. Segundo Depieve (2015, p. 28), as roupas (jaquetas militares, camisetas rasgadas e coturnos) e os cores de cabelos agressivos causavam intensa vigilância da PM.

Plebe Rude, outra banda de punk rock, com seus versos críticos, também passou por situações difíceis como sofrer agressão da polícia. Sua canção mais famosa é “*Até quando esperar?*”, lançada em 1985, mas foi composta em 1983 por Philippe Se abra, que, na época, tinha 15 anos. Talvez pelo fato de o compositor e os outros componentes da banda pertencerem a famílias abastadas de Brasília inicia a composição não se isentando de responsabilidades, explicando que não são culpados por terem nascido na classe-média alta, e que não são indiferentes à pobreza ocasionada principalmente pela má distribuição de renda: “Não é nossa culpa/Nascemos já com uma bênção/Mas isso não é desculpa/Pela má distribuição”. O tema gerador é a má distribuição de renda, em um país rico, com uma natureza soberba, produtor e exportador de vários produtos agrícolas e gêneros tropicais. Prossegue os versos: “Com tanta riqueza por aí/ onde é que está? / Cadê sua fração? Com tanta riqueza por aí, onde é que está? / Cadê sua fração? Até quando esperar?”.

A profundidade do espírito socialista é evocada, apontando a invisibilidade dos menos favorecidos aos olhos da sociedade, a falta de justiça social e de alteridade: “E cadê a esmola que nós damos/Sem perceber que aquele abençoado/Poderia ter sido você?/ Com tanta riqueza por aí, onde é que está?/Cadê sua fração?”

A próxima estrofe faz referência à religião no sentido político, apontando que a esmola oferecida aos carentes representam manter a elite dominante, reforçando a desigualdade social e as injustiças do capitalismo: “Até quando esperar a plebe ajoelhar/Esperando a ajuda de Deus”, reforçando, nesse sentido, as ideias de Althusser (1996), “todos os aparelhos ideológicos de Estado, sejam quais forem, contribuem para um mesmo resultado: a reprodução das relações de produção, isto é, das relações capitalistas de exploração” (ALTHUSSER, 1996, p. 121). É de senso comum que a religião sempre serviu para apaziguar os ânimos da população, promovendo o conformismo, como uma estratégia para que o poder oprima “em nome de Deus”. Então, até quando esperar pela ajuda divina para a justiça e pela igualdade social, é o questionamento base da canção.

O apelo contido nos versos seguintes reflete afirmações de Karl Marx e Friedrich Engels (*apud* BAUER, 2012), pensadores que afirmaram que a história de todas as sociedades que existiram até os dias de hoje têm sido a história da luta de classes. “Posso/Vigiar teu carro?/ Te pedir trocados?/Engraxar seus sapatos?” estes versos, portanto, remetem a Bauer (2012), que analisa a formação social brasileira e a composição do Estado autoritário, apresentando especificidade histórica em que as relações capitalistas ocorrem através de uma estrutura de classes constituídas, figurando como elementos que impulsionam a concentração e a má distribuição de renda.

Em 11 de janeiro de 1985, mesmo dia da abertura da primeira edição do *Rock in Rio*, surge a então futura Banda Engenheiros do Hawaii, que inicialmente, duraria somente aquela noite de apresentação na faculdade, como uma banda de abertura para as outras apresentações dos estudantes. Teria o nome de Frumelo & Os 7 Belos, mas chegaram à conclusão que não soava bem. Como fazer chistes (piadas e brincadeiras juvenis, o que é bem próprio da adolescência), escolheram o nome Engenheiros do Hawaii, como uma brincadeira, uma piada com os estudantes de Engenharia que frequentavam o bar da mesma universidade, usando roupas de estilo dos surfistas do Havai.

Comenta Fisher (*apud* GESSINGER, 2009, p. 284) que as bandas da época eram batizadas com nomes regressivos ou retrôs. Algumas faziam trocadilhos puro e simples, como “Ultraje a rigor” e “Capital Inicial”. Outras buscavam espelhar o aspecto transgressivo do rock, como por exemplo “TNT” ou “Camisa de Vênus”, “expressão que não se usava na frente dos mais velhos”,

comenta Fisher. Não faltavam aquelas que brincavam com certo *nonsense*, às vezes também retrô, como os “Paralamas do Sucesso”. Fisher afirma que o nome Engenheiros do Hawaii também era *nonsense*, ancorado em lugar nenhum, mas a banda foi um fenômeno daquele momento que o nome ajudou a fixar.

Realmente, o nome veio a calhar no decorrer da carreira, quando a banda se concretizava, porque Gessinger não queria nomes fortes e heroicos como de outras bandas daquele momento, ou seja, “Titãs”, “Cavaleiros do Apocalipse” ou “Legião Urbana”, o que talvez se deva à sua timidez. Nos dias atuais, se arrepende desse nome escolhido para a banda, pois na época não imaginava que a música se tornaria regente da sua vida. Engenheiros do Hawaii fazia sentido no bar da faculdade, como brincadeira irônica aos estudantes de Engenharia de bermudas de surfistas, mas pela abrangência da banca era estranho explicar em rede nacional.

O seu primeiro LP foi intitulado “Longe demais das capitais”, do qual a canção “Toda Forma de Poder” figurou como tema de novela Global, conferindo status para o rock fora da região Sul do Brasil. Nesse momento, Marcelo Pitz, pela dificuldade em conciliar seu casamento à vida artística, saiu da banda, dando lugar a Augusto Lincks.

O segundo disco foi lançado em 1987, “A revolta de Dândis”, o qual foi alvo da crítica por trazer citações marcantes de Sartre e Camus. Mas a consagração aconteceu depois de show para 20 mil pessoas, no terceiro Festival da Nativa Alternativa, no Maracanãzinho, entre os dias 14 e 17 de julho de 1988. Os Engenheiros do Hawaii se apresentaram juntamente com bandas já consagradas no cenário do rock nacional e a partir disso, lotaram estádios pelo país.

O terceiro LP “Ouça o que eu digo, não ouça ninguém”, apresentou a inclusão de elementos novos e do teclado.” Também foi alvo da crítica, a qual apontou para a presença dos clichês e frases de efeitos. Aliás, tais recursos permeiam toda a obra de Gessinger, sendo um dos seus fascínios, conforme externou:

O que me fissa nos ditados é que são super presentes. Fico atento pra pegar essas pérolas, essas frases de caminhão. A gente subverte uma palavra no fim e já cria um efeito ambíguo. O nonsense e o abstrato são geniais, o suprassumo da cultura ocidental. [...] O que a gente tenta é sair desse atoleiro de nonsense. É buscar o significado e enlouquecer, desmistificar a razão. Pegar um ditado teoricamente careta e subvertê-lo (GESSINGER, 2009).

Em 1989, se apresentaram em Moscou e, no ano de 1990 lançaram seu quarto disco, intitulado “O Papa é Pop”, o qual levou o grupo à categoria de melhor banda de rock nacional. No referido disco, foi incluída a canção não autoral “Era um Garoto que como eu amava os *Beatles* e

os *Rolling Stone*”, para a qual, como já mencionado, Gessinger dedicou-se, na adolescência, em aprender a tocar violão.

Em 1991, lançaram “Várias Variáveis”, que além de canções com referências à política dos anos 60 e, os sucessos Muros e Grades e Piano Bar, trouxe o cover “Herdeiro da Pampa Pobre”, composição do Gaúcho da Fronteira, um dos cantores mais populares da música gaúcha. Essa canção é tão emblemática que vale a pena aqui abrir um parêntese para falar um pouco sobre. Observa-se a letra:

Mas que pampa é essa que eu recebo agora/ Com a missão de cultivar raízes/ Se dessa pampa que me fala a estória/ Não me deixaram nem sequer matizes? Passam às mãos da minha geração/ Heranças feitas de fortunas rotas/Campos desertos que não geram pão/Onde a ganância anda de rédeas soltas/[...] Herdei um campo onde o patrão é rei/ Tendo poderes sobre o pão e as águas/Onde esquecido vive o peão sem leis/ De pés descalços cabresteando mágoas/ O que hoje herdo da minha grei chirua/É um desafio que a minha idade afronta/Pois me deixaram com a guaiaca nua/Pra pagar uma porção de contas/ Se for preciso, eu volto a ser caudilho/Por essa pampa que ficou pra trás/Porque eu não quero deixar pro meu filho/A pampa pobre que herdei de meu pai.

Vários termos pertencentes ao universo linguístico gaúcho são observados em “Herdeiro do Pampa pobre”, tais como: guaiaca (cinto largo de couro ou de camurça, com bolsos onde se guardam dinheiro, objetos miúdos, também usado para portar armas), “cabresteando” (deixando-se dirigir ou guiar servilmente), “grei chirua” (grupo de pessoas humildes de pele morena, acaboclado, em condições sociais semelhante à vassalagem) e caudilho (com teor carismático, é uma liderança que combina uso da violência e autoritarismo), entre outros.

Segundo Viana (2010), os versos narram a história de um agricultor gaúcho pobre, o qual é explorado de forma violenta por um fazendeiro rico. Este agricultor se revolta contra esse patrão, assim como fizeram os seus antepassados que lutaram por liberdade em conflitos travados em terras gaúchas, especialmente na Revolução Farroupilha, 1835, marco histórico do Rio Grande do Sul. Ao regravar essa canção, com uma releitura do *Rock*, a influência musical do Rio Grande do Sul nos álbuns dos Engenheiros do Hawaii fica bastante aparente e figura como uma forma de divulgar um pouco da história e cultura do povo gaúcho para o restante do país.

No ano de 1992, emplacam o LP com apologias ao *rock* inglês, tendo “Ninguém=Ninguém”, como uma das principais canções. No ano seguinte, a banda participou do *Hollywood Rock*, abrindo o show da banda Nirvana. Na sequência, surgiu o oitavo disco intitulado “Filmes de Guerra, Canções de amor”, considerado agora pela crítica com acima dos parâmetros do *Pop*, o qual levou a banda a apresentações nos Estados Unidos e no Japão. Na sequência dos acontecimentos, em 1997, a composição da banda passou por novas mudanças e com novos

componentes, lançou o disco intitulado “Minuano”, representando uma mistura de regionalismo e tecnologia. Em 1999, sua composição “Eu que não amo Você” ganhou as rádios, inclusive na versão acústica. Em 2001, sucessos como “Refrão de bolero” e “Toda forma de Poder” ganharam novas versões.

Retomando o cerne da pesquisa, Jutgla (2013) comenta, conforme já mencionado neste estudo, que na década de 1980, em virtude da gradativa falência das utopias de transformação, discursos poéticos passam a valer como metáforas de desagregação, desesperança e loucura, o que pode ser reforçado com trechos da canção Ideologia, do cantor Cazuza em parceria com Roberto Frejat, lançada em 1988: “Meu partido/ É um coração partido [...] meus inimigos estão no poder [...]. [...] pois aquele garoto/ que ia mudar o mundo / assiste a tudo de cima do muro/ [...] meus heróis/ Morreram de overdose [...]”.

Observa-se a nítida crítica contida na poesia pós-utópica, momento esse sem uma ideologia concreta, diferente do idealismo utópico da fase anterior. “Ideologia! Eu quero uma pra viver”. Apresenta-se, assim, uma geração frustrada e decepcionada e sem perspectivas definidas. “Eu vou pagar /A conta do analista /Pra nunca mais /Ter que saber /Quem eu sou [...]” representando, assim, os questionamentos reflexivos presentes em torno dos anos de 1985 no que se refere à problemática da modernidade e a crise da utopia e das ideologias, apresentada por Haroldo de Campos em seu estudo.

Há um desabafo, nos versos desta canção e em diversas outras, de uma geração que sonhava com a liberdade e se vê desiludida com o Brasil pós Ditadura, em um contexto de impotência e decepção face à situação política e social do país. O eu lírico exprime tristeza, confusão e vazio, como um porta voz de muitos que, presos, em suas rotinas foram tragados pela sociedade que queriam mudar. De maneira geral, as mensagens dos sujeitos poéticos dos versos destas canções apontam para abandono, orfandade, desilusão e insatisfação generalizada, falta de orientação e de identificação política e ideológica, unido a um coletivo frustrado.

Mediante o exposto e partindo de apontamentos de Barthes (1984), reflete-se e compreende-se que a língua é assertiva para negar, constatar, duvidar, possibilitar, até julgar, ocasionando mensagem que engendra ressonância para além do dito, inclusive imprimindo a voz consciente do sujeito, requerendo premeditada estrutura, traços operadores particulares e jogo de máscaras languageiras. Portanto, o capítulo que segue dedica-se também a analisar de que forma a construção poética de Humberto Gessinger ressoa o discurso coletivo pós-utópico e aponta para os paradoxos existências do sujeito contemporâneo.

CAPITULO III: NAS ENTRELINHAS DO HORIZONTE POÉTICO DE GESSINGER

3.1 Os versos pós-utópicos na fase da constatação

Considera-se que a escrita poética consiste em uma linguagem que tem algo a dizer com uma forma distinta de dizer. Paz, poeticamente, esclarece, afirmando que o poema é um ensinamento de moral, de exemplo e de revelação, tanto diálogo quanto monólogo, “voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário, uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!”(1984, p. 21).

Ainda segundo o autor, compreende-se o discurso poético como conhecimento, um tipo de poder, figurando como método de libertação interior, mas, sem dúvida, também como uma operação capaz de mudar o mundo. Isso pelo fato de poder se apresentar como uma atividade revolucionária, revelando uma realidade e criando uma outra. “Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam” (PAZ, 1984, p.21).

Para dar vasão ao discurso, tanto subjetivo quanto coletivo, o poema é permeado por técnicas e estilos específicos, marcado tanto pelo individualismo de seu criador quanto pela sua época, estilo literário de seu tempo e vivências sociais e históricas. Nos versos de Eduardo Carvalho (2019) compreende-se que a construção poética aponta para um diálogo com o leitor, trazendo mensagens e reflexões:

Ao soneto 4-4, 3-3/decassílabos lhe caem bem/ rimas alternadas ou emparelhadas/
quanto mais distantes, interpoladas./ Para cada estrofe, um argumento/ a construir o
tal convencimento./ a que se destina qualquer soneto/ com a conclusão no último
terceto./ Revelar em arte, o humano engenho/ urdir com engenho , a plausível arte/
unir ambas em um único intento/. Conquista do leitor, um indubitamento/ e ofertar a
dádiva em contra-parte/ de compreensão com arrebatamento.

Mediante o exposto, este tópico objetiva identificar, no engenho dos versos de Humberto Gessinger, de que forma os elementos estruturais e estilísticos mostram-se como estratégias poéticas que explicitam ou aludem a questões político-sociais, de forma a construir o *ethos* da indignação do período pós 1985. Compreendemos essa fase como sendo a da “constatação/crítica/reflexiva”; a pós-utopia, que revela uma geração frustrada, decepcionada e sem perspectivas definidas, suscitando questionamentos no que se refere à crise das utopias e ideologias. Para o alcance do referido objetivo, selecionamos três poemas base: “Toda forma de

Poder”, “Revolta de Dândis II” e “Somos que podemos ser”, em diálogo com outros versos de sua autoria.

O presente tópico parte das premissas já levantadas neste estudo: primeiramente, a observação do termo *ethos*, que, entre suas definições, atribuições e aplicações na Retórica, é um dos modos de persuasão e de argumentação, caracterizado por Aristóteles. Compreendemo-lo, aqui, como a expressão de valores próprios de um movimento cultural, podendo ser usado para se referir à influência que a música exerce nas emoções, nos comportamentos e condutas, figurando inclusive como espírito motivador das ideias e costumes, como se observa nos versos de Terra de Gigante : “As revistas, as revoltas, as conquistas da juventude/ São heranças, são motivos pras mudanças de atitude/ Os discos, as danças, os riscos da juventude/ A cara limpa, a roupa suja, esperando que o tempo mude./ Nessa terra de gigantes/que trocam vidas por diamantes...” (GESSINGER, 2009).

A segunda premissa consiste na consideração da nítida crítica contida na escrita poética na fase pós-utópica, momento de perda de uma ideologia concreta, em virtude da gradativa falência das utopias de transformação, a continuidade da trajetória dos sentimentos coletivos pós-85. Nesse sentido, remetemo-nos aos apontamentos de Eagleton (2001) ao tratar de Literatura e Política, o qual afirma que a história, tanto da Teoria quanto da Crítica literária moderna, tem como base parte da história política e ideológica, mesmo que, por vezes, sem este consciente intuito. Para o autor, a Literatura pode protestar contra essas condições, ou não, mas só é possível devido a elas.

Eagleton, ao observar a capacidade transformadora da Literatura, aponta para o fato de que ser uma pessoa na sociedade ocidental na década de 1980 é estar preso aos tipos de condições políticas. No Brasil, a década de 80, com o Regime Militar esgotado, tem 1984 como marco da abertura política, havendo grande preocupação com a afirmação da identidade nacional, considerada como uma atitude necessária à afirmação e independência de um povo. A sequência de fatos no cenário do país, tais como o fim da censura, a volta dos exilados, a chegada do primeiro presidente civil, representa fase de novo fôlego, trazendo a sensação de liberdade e orgulho da brasilidade, despertando em alguns escritores certo ufanismo e necessidade de resgatar e exaltar valores nacionais. Há, entretanto, também forte denúncia constatativa de mazelas, impropriedades administrativas, despotismo, entre outros aspectos destacados na poesia “Toda forma de poder”, criada por Humberto Gessinger, em 1986, cujo título já deixa explícito o assunto a ser tratado: “o poder”.

No intuito de analisar e compreender como a construção dos versos de Gessinger reproduzem a fase da constatação pós-utópica mencionada, valemo-nos de noções elementares de versificação propostas por Azevedo (2010) e Keidé (2017), levando em consideração alguns

aspectos da metrificação que observam ritmo, musicalidade, encadeamento, rima, entre outros. O poema “Toda forma de poder” é dividido em 1 estrofe e em 3 estrofes do tipo compostas, pelo fato de seus versos terem métricas diferentes. A primeira estrofe apresenta 6 versos, sendo, portanto, uma sextilha, também chamada de sexteto ou hexástico. Observa-se:

Versos	Estrofe 1	Esquema rimático	Sílabas Poéticas
1	<i>Eu\ pres\to a\ten\ção\ no\ que e\les\ di\zem</i>	A	Eneassílabo
2	<i>Mas \eles\ não\ di\zem\ na\da</i>	B	Hexassílabo
3	<i>Fi\del e\ Pi\no\chet\ti\ram\ sar\ro\ de\ vo\cê</i>	C rima int.	Hendecassílabo
4	<i>Que\ não\ faz\ na\da</i>	B	Tetrassílabo
5	<i>E eu\co\me\ço a a\char\nor\mal/ que al\gum\ bo\çal</i>	D rima int.	Decassílabo
6	<i>A\ti\re\ bom\bas\ na em\bai\xa\da</i>	B	Octossílabo

Quadro demonstrativo 1- análise formal da 1ª estrofe de “Toda forma de poder”.

Quanto à classificação de seus versos conforme sílabas poéticas, estes estão divididos entre versos eneassílabo (9 sílabas poéticas), hexassílabo, também chamado de heroico quebrado (6 sílabas poéticas), hendecassílabos (11 sílabas poéticas), tetrassílabos (4 sílabas poéticas), decassílabo (10 sílabas poéticas) e octossílabo (8 sílabas poéticas). Ressalta-se que na terceira sílaba poética do primeiro verso da estrofe ocorre o fenômeno poético chamado sinérese (to a), que se caracteriza pela contração de duas vogais contíguas em um ditongo. No verso 5 do poema, ocorre o fenômeno chamado elisão na primeira sílaba poética (e eu), e na quarta sílaba poética (ço a a), que se caracteriza pela supressão da vogal final átona quando esta estiver diante da vogal que inicia a palavra que se segue.

Os versos desta primeira estrofe contam com o jogo rimático ABCBDB, portanto, a estrofe oferece rimas mistas, visto que, apresenta combinações e posições sem esquemas fixos. O primeiro verso (A) é caracterizado como verso branco ou solto, ou seja, sem rima. As rimas, quanto à posição no verso, compreendem as seguintes rimas externas, ou seja quando ocorrem no final do verso: nada (B- verso 2), com nada (B- verso 4) e embaixada (B- no verso 6). Encontram-se rimas internas, ou seja, aquelas que ocorrem no interior do verso: no verso 3 (Pinochet, substantivo próprio, com você, pronome pessoal, portanto, rima rica), como também, no verso 5 (normal, adjetivo, com boçal, também adjetivo, rima pobre). Considera-se como rimas pobres as dos versos 2 e 4, pois há repetição da palavra nada, advérbios). No entanto, é possível considerar-se como rimas ricas ao se pensar a rima nada (versos 2 e 4) com embaixada no verso 6, visto que se trata

de palavras de classes gramaticais diferentes (“nada” advérbio e “embaixada” substantivo simples).

Percebe-se a forte carga sonora das consoantes t, p, d (atenção, **presto**, **dizem**), que dão efeito de ênfase ao discurso veemente do eu lírico sobre sua constatação pós-utópica, exemplificando-se, em diálogo com versos de “Perfeita Simetria”: “escrever uma carta definitiva, que não dê alternativa pra quem lê” (GESSINGER, 2009). Observa-se também o teor de significação dos verbos “prestar” no primeiro verso (“eu presto atenção...”) e “começar” no verso 5 (“começo a achar...”), compreendendo que ambos apontam para a constatação antiutópica, englobando uma visão crítica da situação sócio-política do país.

Observando-se questões estilísticas, remetemo-nos a Mainguenu (1997, p.124) ao afirmar que “um discurso não é tanto a palavra que importa, mas a maneira como é explorada, da mesma forma, um ponto em debate não poderia ser dissociado do modo como este debate é tecido”. Trazemos como elucidação da afirmativa de Mainguenu o uso social da língua e suas construções, no caso do uso do Imperativo, modo verbal pelo qual se expressa, definindo de maneira mais geral, uma ordem, o que no decorrer dos anos pós-Ditadura até atualidade tem sido utilizado na linguagem oral de forma diferente: senta, pega, fala, leva em vez de sente, pegue, fale e leve. Este fenômeno vai além de simples desvio da norma padrão, pois espelha uma geração que anseia abolir a ordem repressiva imperativa do governo militar. Portanto, entre os versos 1 (“eu presto atenção no que eles dizem”) e 2 (“mas eles não dizem nada”), há ideias paradoxais, pois o eu lírico não está proferindo que estaria atenciosamente esperando que alguém dissesse algo que acaba por silenciar, mas, sim, afirmando que é dito, embora não dizendo nada, fundindo, desta forma, conceitos opostos no enunciado.

A figura de pensamento denominada oxímoro ou paradoxo, no primeiro momento, suscita expressão absurda e aparentemente sem nexos, entretanto, é pautada em pressupostos e subtendidos, o que fica nítido nos versos 1 e 2 (*Eu presto atenção no que eles dizem/ mas eles não dizem nada*). Nesse sentido, este recurso estilístico vem expor ideia coerente e fundamentada, visto que se subtende tratar da dinâmica do discurso político, o que se comprova com os exemplos de políticos citados no verso 3: Fidel e Pinochet.

O discurso político remete-nos aos sofistas, professores na Grécia antiga, dedicados a ensinar, entre outras coisas, a arte da política, levando em conta a persuasão como principal arma utilizada. A retórica clássica, baseada em pontos de vista verossímeis, e não exatamente em verdades, intenta fazer com que o sujeito compartilhe da mesma opinião do orador, seja qual for sua ideologia, mesmo sem entendê-la, de modo a influenciar o receptor a tomar decisões e agir conforme os desejos do orador. Falando-se à emoção do outro, é possível levar à aceitação ou

crença, a decisões, à mudança de ideia e de atitude, mesmo sem compreender o porquê (ABREU, 2006). Nessa direção, no verso 3 “tiram sarro de você”, expressão coloquial que diz respeito à ação de divertir-se sem compromisso à custa de alguém, no caso, ação realizada por lideranças políticas contra o povo, tem a ideia concluída no verso 4 “que não faz nada”, atitudes possíveis por meio dos efeitos provocados no povo pelo discurso político.

Para Aristóteles, o *ethos* é particularmente importante, pois é a primeira fase da persuasão de um discurso, representado os apelos utilizado pelo orador, o *ethos*, utilizando a persuasão para formar uma boa imagem de si mesmo, carregando consigo um caráter de manipular os pensamentos do outro (KULCINSKI, 2014), como se constata nos versos 5 (E eu começo a achar normal, que algum boçal) e 6 (atire bombas na embaixada), percebendo-se aqui a percepção do eu-lírico quanto à aceitação de ideologias, ainda que estapafúrdias, o que se explicaria pela fala de Foucault (2010, p. 35) ao afirmar que é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não se encontra no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma “polícia” discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos”.

Nesse momento o poema apresenta o estribilho, também chamado de refrão, caracterizado por um verso ou agrupamento de versos que se repete ao final de cada estrofe. Vale comentar que o estribilho tem origem que remonta às poesias gregas e latinas, à Bíblia, aos hinos litúrgicos e às cantigas líricas trovadorescas. No estribilho do poema analisado encontram-se 4 versos, como o seguinte esquema rimático: AAAB. As rimas dos versos 1,2,3 são externas e paralelas, ricas nos versos 1 (aqui- advérbio de lugar que se repete no verso 3) e no verso 2 (viverbo). O 4º verso poderia ser considerado tão somente como solto, por não apresentar rima, mas neste observa-se uma rima encadeada devido à palavra faça, presente no meio do verso, rimar com passa (meio do verso 1), faça (meio do verso 2) e novamente passa (meio do verso 3), conferindo e explorando a musicalidade. Observa-se:

Versos	Estribilho	Esquema rimático	Silabas Poéticas
1	Se/tu/do/ pas/sa/ tal/vez/ vo/cê/ pas/se/ por a/qui	A	Duodecassílabo
2	E me/ fa/ça/ es/que/cer/ tu/do/ que eu/vi	A	Eneassílabo
3	Se/ tu/do/ pas/sa/, tal/vez/ vo/cê/ pas/se/ por a/qui	A	Duodecassílabo
4	E me/ fa/ça/ es/que/cer	B	Hexassílabo

Quadro demonstrativo 2- análise formal do estribilho de “Toda forma de poder”.

Os versos estruturam-se em duodecassílabo (alexandrino), eneassílabo, duodecassílabo novamente e hexassílabo. Essa sucessão de sílabas poéticas aponta para um ritmo mais melancólico, pois nesse ponto do poema o eu lírico se dirige a um interlocutor, que, de maneira geral, pode ser alguém ou algo, ou seja, animado e inanimado, concreto ou abstrato, para exprimir lamentos, súplicas, entre outras tantas possibilidades, no caso deste estribilho, imprimindo em diálogo a percepção constativa do eu lírico.

Observamos que há um jogo de palavras nos 4 versos deste estribilho, destacado nas sílabas “SE - pasSA - voCÊ - pasSE - faÇA - esqueCER - SE - pasSA – voCÊ – pasSE – faça”, apontando para recurso da figura sonora, isso para acusticamente sugerir uma mensagem específica, de caráter expressivo que permite uma experiência sinestésica, no caso apresentado, denominada aliteração, que consiste na repetição de sons consonantais em combinação então de fonemas, produzindo efeitos sonoros que confere um sentido desejado pelo poeta, remetendo ao soprar da passagem de tempo.

A expressão “tudo passa”, utilizada logo no primeiro verso do estribilho, já aparecera por intermédio do filósofo Heráclito de Éfeso (540-475 a. C.), então em grego *Panta Rei*, surgida da noção e princípio de que tudo é movimento, ou seja, tudo é móvel, transitório e passageiro, e, portanto, nada permanece estático. Essa máxima também aparece na parábola “*A Lenda do Anel do Rei*”, cuja autoria é desconhecida, e que ensina com profundidade: tudo na vida passa, tanto as piores como as melhores fases. Deste modo, identifica-se no verso a presença de relação intertextual: “alusão implícita, pois faz referência sem apresentar o texto-fonte” (KRISTEVA, 1969).

Nos versos 1, repetido no verso 3 (“Se tudo passa, talvez você passe por aqui”) e no verso 2 (“E me faça esquecer tudo que eu vi”), o interlocutor deste eu lírico poderia ser identificado pelo ser amado, de um romance que teve um término totalmente definitivo, mas que pela constatação histórica de tantas mudanças e transformações que fazem com que tudo passe, como regimes políticos, domínios geográficos, entre outros, poderia então, haver uma reconciliação entre um casal, até então, sem uma possível perspectiva de reatar a relação. Pensando em mudanças e transformações geográficas, mais especificamente, geopolíticas, lembramos aqui a divisão da África partilhada entre países da Europa, que além de implantarem atividades econômicas voltadas para o abastecimento europeu, transformaram a organização política, econômica e cultural da maioria dos povos africanos, até separando familiares e seus parentes. Outro exemplo mais leve, até hilário, lembra que quem nasceu no Estado de Goiás era um goiano, mas a partir de 1988, quem nasceu ao norte de Goiás passa ser um tocantinense pertencente ao novo Estado Brasileiro, ou seja, o Tocantins. Nessa direção, lembramo-nos do Filme “O terminal”

(2014), protagonizado por Tom Hanks que narra a história de Viktor Navorski, cidadão da fictícia Krakozhia, uma nação do Leste europeu que entra em guerra civil e deixa de ser reconhecida como país. Portanto, Viktor não consegue entrar nos Estados Unidos, pois, por conta do seu país ter deixado de existir, seu passaporte foi invalidado e, também, não pode retornar à sua terra natal, pelo mesmo motivo, passando a ser um hóspede indesejado dentro do aeroporto.

Voltando ao interlocutor do eu lírico do poema analisado, este também poderia ser identificado como o Messias, para o judaísmo, aquele ainda esperado para salvar a humanidade e para os cristãos, Jesus Cristo, aquele que voltará também para a salvação, quando tudo será julgado e esquecido para um recomeço. De modo geral, o eu lírico, envolto em um contexto histórico político-social de descrença e perda de ideologia, demonstra nestes versos ainda alguma esperança de mudanças para uma sociedade igualitária e justa, já que tudo passa, inclusive as injustiças.

A segunda estrofe, também composta, conta com 4 versos, portanto uma quadra. Seus versos são distribuídos em versos bárbaros, aqueles com mais de 13 sílabas poéticas, um heptassílabo, também conhecido como redondilha maior e um decassílabo, chamando-se a atenção para a particularidade dos versos bárbaros, que são bastante longos conferido um ritmo narrativo de afirmações e constatações.

No primeiro verso, observa-se sinalefa, fenômeno que permite a junção de duas sílabas numa só, no caso, por elisão, por conta da supressão da vogal final átona (u) diante da vogal que inicia a palavra que se segue, o que também ocorre no terceiro verso, o que auxilia no objetivo rítmico do poema. Observa-se:

V.	Estrofe 2 (quadra/composta)	Esq.Rim.	Sil. P.
1	To/da/for/ma/de/po/der/ é u/ma/ for/ma/ de/ mo/rrer/ por/ na/da	A	Bárbaro
2	To/da/for/ma/de/con/du/ta/se/trans/for/ma/nu/ma/lu/ta/ar/ma/da	A	Bárbaro
3	A his/tó/ria/ se/ re/pe/te	B	Heptassílabo
4	Mas a/ for/ça /dei/xa a his/tó/ria/ mal/ con/ta/da	A	Decassílabo

Quadro demonstrativo 3- análise formal da 2ª estrofe de “Toda forma de poder”.

Tratam-se então de versos livres, também chamados de irregulares ou heterométricos, pelo fato de não seguirem um padrão de métrica definida, não obedecendo às formas fixas. Apesar desta particularidade, reúne a principal característica das poesias, ou seja, a musicalidade. A construção heterométrica é uma das características mais representativa da literatura moderna e contemporânea, que apresenta poemas que intencionalmente rompem com os padrões clássicos de

metrificação ao subverter as formas poéticas tradicionais, tanto buscando o novo e inovador, como a liberdade de se expressar pós-censura. O esquema rimático confere AAABA, pois rimam o primeiro verso (nada), como o segundo (armada), com o quarto (contada). O terceiro trata-se de um verso solto, desta forma, compreende rimas mistas.

No primeiro verso, o eu lírico afirma, categoricamente, que “Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada”, o que nos remete às conquistas do poderoso Império Romano, que empreendeu uma política expansionista, com o objetivo de conquistar terras e escravos, enviando seus exércitos e estabelecendo seu domínio. Nos territórios conquistados, os romanos estabeleciam colônias, deixavam grande grupos de soldados e com eles sua língua, o latim, o qual se misturava gradativamente aos dialetos locais. Então, durante doze séculos, morreram conquistados, conquistadores e a língua latina deu origem a outras línguas, as neolatinas. O fim da história mostra que, por conta de contendas políticas internas, o grande Império romano chegou a sua decadência e hoje é representado pela Itália, um pequeno país no formato de uma bota, então, poder-se-ia dizer, seu poder foi uma forma de morrer por nada.

Nessa mesma direção, no contexto brasileiro, abro um parêntese com Salve, Salve, poema de minha autoria, qual objetivei trazer um resumo retrospectivo da história do Brasil, desde sua descoberta e colonização até a atualidade, utilizando, intencionalmente, variantes linguísticas regionais e populares, comum à forma didática e mesmo jocosa:

Chegaram de Portugal,/ Viram tanta água, tanto verde, tanta mata/ tanta beleza sem igual,/ que logo escreveram/ Para a coroa real/. É... Eram os portugueses de caravela/ Aportaram, se apoderaram/ Não perguntaram de quem era/. Tinha dono a pátria amada. / Onde já se viu! / A preciosa, idolatrada, hoje Brasil/. E o tempo foi passando/ lá se foram luas e sóis, / trouxeram o africano, /e não faltaram os espanhóis/. E a chapa foi ficando quente, / Foi juntando povo,/ Foi chegando gente/ Que logo se fez um país novo./ Veio um pouco de cada vez,/ Inglês, francês, japonês, chinês./ Gente da Ucrânia, da Alemanha,/ Da Polônia, de “Pindamonhognha”, / E ainda turco, italiano e holandês./ Uns vieram pra trabalhar/ Outros pra enricar,/ Outros para se abrigar./ E era só do desembarca,/ Do conquista, do abraça,/ Virou foi um zezeu/. Desmataram, poluíram, / Des- man- te la- ram./ E deu no que deu/. E agora é preciso ajuda/ Pra salvar a água/ e a verde mata da nação/. E é “um Deus nos acuda”! / E salve, salve!/ Salve o pulmão!

Em suma, a dinâmica apresentada conta a história de milhares de tribos indígenas dizimadas, de colonizadores enviados pela coroa que sucumbiram na ponta de flecha, de uma terra manchada pelo sangue da escravização, e o fim da história conta que Portugal perdeu essa terra rica de dimensão continental, o que também aponta para os versos de Gessinger: “toda a forma de poder é uma forma de morrer por nada”.

No terceiro verso, o eu lírico afirma que “toda forma de conduta se transforma em uma luta armada”. Para contextualizar trago aqui um outro poema de minha autoria, intitulado Cabanagem:

Juntou o indígena, negro e caboclo/tapuio , mulato e o crioulo/Foi Batista Campos que comandou/ a maior Revolta que já escutou:/"Ora sai do palácio, vou te contar/ vai ter tiro pra lá, vai ter tiro pra cá./Ora sai do palácio que é pra valer,/o povo sofrido cansou de sofrer"./Foi no sete de janeiro de trinta e cinco./Benedito Monteiro é quem sabe/e eu que não minto./Mas no dia vinte a Revolta teve fim/quando prenderam o amigo Angelin./ Foi mais de quarenta mil/foi a maior chacina no norte do Brasil./Não sobrou pro português, nem pro brasileiro,/nem pro imigrante estrangeiro./Só pegou foi pro índio, tapuio e caboclo,/pro cafuzo e mameluco,/pro negro e pro crioulo./Mas o sangue que se derramou/ não ficou em vão,/a liberdade , ainda que tardia, um dia chegou,/ora se não!/Cabano era visto como vulgar saqueador,/bandido e sanguinário./Mas em 1985 comemorou-se seu cinquentenário./ Foi Niyemeir, o arquiteto,/quem preparou com zelo a homenagem./Tem monumento e museu/no Memorial da Cabanagem...

Os descendentes dos sujeitos da luta armada Cabanagem, que compreendem indígenas, negros e caboclos, continuam à margem da sociedade, vivendo, em grande parte, na miserabilidade, sem condição igualitária.

Retomando, o contexto de produção do poema “Toda forma de poder” é 1986, o que afirmamos dizer respeito à fase pós-utópica da constatação pós-ditadura, observando-se que a luta armada foi uma das formas encontradas pela oposição para enfrentar o regime de ditadura militar no Brasil (entre 1964 e 1985), intensificada a partir de 1967. Nesse sentido, a afirmação “A história se repete/ mas a força deixa a história mal contada”, constatação pontuada por Gessinger no verso 3, alude observar que a resistência armada, no mencionado período histórico-político brasileiro, espelhava-se em outros países latino-americanos. Conforme informações prestadas por Salles (2015), a dinâmica de luta armada enfatizou-se por conta do aumento da repressão, das torturas e da perseguição, inclusive, vale comentar que, em 1969, informações sobre a localização do ativista Carlos Marighella, assassinado por forças policiais em São Paulo, foram obtidas por meio de torturas. Cita-se em destaque de enfrentamento da época a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que realizou ações no Vale do Ribeira, em São Paulo, destacada pelo nome de Carlos Lamarca, que enfrentando perseguição militar, refugiou-se no Nordeste, assassinado na Bahia, no ano de 1971. Cita-se também os guerrilheiros do Araguaia (1972), cujas ações guerrilheiras não conseguiram um amplo apoio da população, facilitando a sua perseguição e levando o grupo ao isolamento, se dirigindo para a região do Bico do Papagaio, entre os rios Araguaia e Tocantins, onde, inclusive, ensinavam cuidados médicos para os camponeses da região. Em 1975, os militares, para desmantelarem o grupo, enviaram para lá uma força especial de paraquedistas. Depois deste ano, as guerrilhas desapareceram, bem como os corpos dos

guerrilheiros do Araguaia, visto que, na época, a ditadura militar proibiu a divulgação de informações sobre a guerrilha, e até a década de 2010 o exército não havia ainda divulgado informação sobre o paradeiro dos corpos. Então, remetemo-nos ao pensamento de Napoleão Bonaparte (*apud* BALZAC, edição de 2013) que afirmou que “a História é um conjunto de mentiras sobre as quais se chegou a um acordo.” Portanto, os fatos históricos citados remetem ao verso 4 de “Toda forma de Poder”, ou seja, “Mas a força deixa a história mal contada”, visto que, geralmente quem tem o aval de poder para contar as histórias são os detentores do poder.

Como a primeira estrofe do poema, a terceira também é uma sextilha. A divisão de sílabas poéticas de seus versos compreende: heptassílabo, hendecassílabo, decassílabo, heptassílabo novamente, eneassílabo e hexassílabo.

Versos	Estrofe 3	Esquema rimático	Sílabas Poéticas
1	E o/ fa/scis/mo é/ fa/sci/nan/te	A	Heptassílabo
2	E/ dei/xa/ gen/te i/gno/ran/te/ fa/sci/na/da	B	Hendecassílabo
3	É/ tão/ fá/cil/ ir a/dian/te e/ se/ es/que/cer	C	Decassílabo
4	Que a/ coi/sa/ to/da/ tá/ erra/da	B	Heptassílabo
5	<i>Eu\ pres\to a\ten\ção\ no\ que e\les\ di\zem</i>	D	Eneassílabo
6	Mas \eles\ não\ di\zem\ na\da	B	Hexassílabo

Quadro demonstrativo 4- análise formal da 3ª estrofe de “Toda forma de poder”.

O esquema rimático confere ABCBDB, mais especificamente: o primeiro verso (som A, fascinante) é um verso branco, como acontece no verso 5, no entanto, o verso 2 aponta para uma espécie de rima coroadada ao rimar fascinante com a palavra ignorante no meio do verso 2, bem como, com adiante também no meio verso 3. Seria possível denominar de rimas cruzadas o esquema rimático entre os versos 2,4 e 6 (2- fascinada, 4- errada e 6- nada).

Nesta estrofe, há aliterações em todos os versos ao repetir sons que envolvem as consoantes e sílabas tônicas, com o intuito de causar impacto reflexivo no leitor quanto à problemática suscitada, ou seja, “o poder do poder”. Nessa direção, o primeiro verso da estrofe menciona o Fascismo, movimento filosófico e regime político, centralizado na figura de um ditador, se traduzindo como uma forma radical de direita extremista e conservadora, na Itália estabelecido por Benito Mussolini (1922).

O referido verso se completa pontuando que “o fascismo é fascinante”, o que é comprovado pela história que informa que o fascismo italiano de Mussolini realmente fascinou

tantos que serviu de inspiração na União Soviética para o stalinismo, liderado por Josef Stalin, na Alemanha o nazismo, liderado por Adolf Hitler, em Portugal o salazarismo, liderado por Francisco Oliveira Salazar, na Espanha, liderado por Francisco Franco e Ustasha, na Croácia, entre outros.

O verso 2 completa a ideia inicial, externando que o referido regime “deixa gente ignorante fascinada”. Nesse sentido, questiona-se: se a ideologia fascista é autoritária, hierárquica e elitista, baseada na exclusão social, como fascina a tantos? Em primeiro lugar, nessa direção, observa-se que ocupa seu espaço de poder defendendo mudanças radicais, apoiada em retórica que explora assuntos como corrupção, crises na economia, declínio dos valores tradicionais e morais. Retomando-se e reiterando-se aqui o verso 3 da estrofe 2 “ a história se repete”, como no caso do Brasil do século XXI, fascinado por porta-voz de discriminação e preconceito social, de etnia, de sexo e de gênero, o que aponta para a fala de Napoleão Bonaparte (*apud* BALZAC, edição-2013) que afirma que para governar é preciso aproveitar-se dos vícios dos homens e não de suas virtudes.

Portanto, a ideologia fascista atrai e fascina, pois oferece resposta simples e rápida para problemas difíceis e complexos, como exemplo o nazismo, que moveu milhões de indivíduos seguidores, oferecendo uma resposta simples e rápida para os problemas na Alemanha, tanto econômicos, quanto cultural, ou seja, o extermínio de judeus, entre outras tantas atrocidades apoiadas por uma grande massa, constatando-se que seu poder aponta para a sua oratória/retórica persuasiva, visto que a língua também é um instrumento de controle.

O discurso persuasivo tem a finalidade de agir sobre o outro, faz uso do *logos* (razão e emoção), envolvendo o estado de espírito dos ouvintes diante da credibilidade de quem fala (*ethos*) e o comportamento a ser excitado nos que ouvem (*pathos*). São estes os três elementos que caracterizam o instruir (*docere*), comover (*movere*) e o agradar (*delectare*) (MOSCA, 2001). Nesse sentido, observa-se os versos 3 e 4 desta terceira estrofe: “É tão fácil ir adiante e se esquecer/ Que a coisa toda tá errada”, o que aponta para o assujeitamento, questão fundamental na construção do discurso político.

O efeito apontado nos referidos versos remete-nos ao alerta contido na obra de ficção literária de autoria de George Orwell (1984 *apud* OSIKE, 2011), qual desencadeou uma série de reflexões sobre formas de governo de tirania e opressão comandadas por ideologias cegas. Vale comentar que, além da filosofia de Camus, Nietzsche e Sartre, da linguagem social dos livros de Ferreira Gullar, John Fante, Arthur Rimbaud, bem como aspectos regionais e nacionais, característicos das obras de Moacyr Scliar, Carlos Drummond de Andrade e Josué Guimarães, também se encontra presente na tessitura de Humberto Gessinger, George Orwell, cuja obra, segundo, Osike (2011), retrata uma sociedade subjugada, onde o mero ato de pensar seria crime a

ser punido, uma sociedade reinventada a partir da novilíngua, pautada nas seguintes características básicas, descritas pelo autor no livro:

Duplipensar (duplicidade de pensamentos, saber que está errado e se convencer que está certo em uma inconsciência ortodoxa, seguindo-se fielmente princípios, normas e doutrina), 2- **crimideia** (crime ideológico, pensamentos ilegais), 3- **impessoa oudespessoa** (uma pessoa que não existe mais, e todas as referências a ela devem ser apagadas dos registros históricos), 4- **bempensante** (pessoa naturalmente ortodoxa), 5- **crimideter** (faculdade de deter, de paralisar, como por instinto, no limiar, qualquer pensamento perigoso, incluindo o poder de não perceber analogias, de não conseguir observar erros de lógica, de não compreender os argumentos mais simples e hostis), 6- **Ingsoc** (faculdade de se aborrecer ou enojar por qualquer pensamento que possa tomar rumo herético de subversão a ordem estabelecida), 7- **negrobranco** (quando aplicada a um adversário, é o hábito de se afirmar que o negro é branco, apesar dos fatos evidentes. Quando aplicada a um membro do Partido, simboliza a lealdade de afirmar que preto é branco, se isso for exigido pelo Partido. Também significa acreditar que o preto é branco, ou até mais, saber que o preto é branco, e acreditar que jamais foi o contrário (ORWELL *apud* OSIKE, 2011, grifos do autor).

A novilíngua traduz-se em um processo de manipulação da linguagem que invade o campo publicitário, político e religioso, com o objetivo de limitar o pensamento e impossibilitar o acesso a quaisquer conceitos que difiram dos princípios propostos, de modo a mudar de assunto, com intuito de se distanciar do assunto principal, utilizando frases prontas e de efeito, enfim, “falando sem falar”, conforme suscitado nos versos 5 e 6 desta terceira estrofe (“eu presto a atenção no que eles dizem, mas eles não dizem nada”).

Em suma, o poema “Toda forma de Poder” contou com um engenhoso jogo de palavras baseado em técnica de disseminação e recolha, um procedimento que consiste em espalhar palavras em vários versos de uma estrofe e depois recolhê-las no último verso da estrofe. Este fenômeno é perceptível entre as 3 estrofes do poema, pois se observa que na estrofe 1, no verso 2, temos a palavra NADA, a qual denominamos aqui de fio condutor da ideia, seguida de sua repetição no verso 4, ecoando no verso 6 embaixADA. O termo NADA se repete na segunda estrofe, no verso 1, com eco no verso 2 armaDA, como também, na estrofe 3, verso 2 fasciNADA, no verso 4 erraDA. No verso 6, há a repetição da palavra NADA, completando-se, assim, a ideia que permite concluir que da utopia da juventude que viveu na época da ditadura militar não restou NADA, e, que no contexto de produção do poema, ou seja, 1986, fase pós-utópica, no período de redemocratização do país, há NADA de ideologias e perspectivas.

Em consonância com “Toda forma de poder”, trazemos à baila o poema “A revolta de Dândis II” (1987), dividido em 3 estrofes compostas e 1 estribilho. O esquema rimático da primeira estrofe apresenta-se em AABCC. Os 2 primeiros versos apresentam rima emparelhada e aguda entre as palavras “anéis” e “fiéis”, observando-se também o fenômeno sonoro denominado

assonância. Se considerássemos “fiéis” como adjetivo daquele que guarda fidelidade, tratar-se-ia de rima rica entre um substantivo (anéis) e um adjetivo (fiéis), no entanto, “fiéis”, no verso em questão, se apresenta também como substantivo que designa aqueles que professam os preceitos de uma religião, partido, ou outros, portanto, trata-se de uma rima pobre (entre dois substantivos). O terceiro verso não possui rima, portanto, verso branco. Os versos 5 (ser) e 6 (fazer) compreendem também uma rima pobre.

Segundo Brito (2015), a observação de uma linha obtida pela variação de tons das sílabas, no encadeamento da palavra ou da frase, refere-se à entoação. Portanto, as escolhas para a construção desta estrofe apontam diretamente para o ritmo, como efeito sonoro e estético, causado pela repetição de unidades melódicas dispostas em continuidades silábicas tônicas e átonas, o que inclui também o silêncio, dinâmica que ainda mais aproxima uma letra de canção de uma poesia literária. Observa-se:

Versos	Estrofe 1	Esquema Rítmico	Sílabas Poéticas
1	Já/ não/ve/jo/di/fe/ren/ça /en/treos/de/dos/ e/os/ a/né/is	A	Bárbaro
2	Já/não/ve/jo/di/fe/ren/ça/em/trea/ cren/ça/ e os/ fi/éis	A	Bárbaro
3	Tu/do é/ i/gual/ quan/do se/ pen/sa	B	Heptassílabo
4	Em/ co/mo/ tu/do/ de/ve/ria/ ser	C	Octossílabo
5	Há/ tão/ pou/ca/ di/fe/ren/çaehá/ tan/ta/ coi/saa/ fa/zer	C	Bárbaro

Quadro demonstrativo 5- análise formal da 1ª estrofe de “Revolta de Dândis II”.

Esta primeira estrofe se compõe de 5 versos, sendo o terceiro heptassílabo e o quarto um octossílabo. O primeiro (de 15 sílabas poéticas), o segundo (de 14 sílabas poéticas) e o quinto (também de 14 sílabas poéticas) são, portanto, considerados bárbaros por contarem com mais de 13 sílabas poéticas. Nessa direção, partindo-se ainda de Brito (2015), compreende-se que a entoação pode ser normal, afetiva, ao exprimir perspectivas emocionais, como ironia, rancor, tristeza; também pode ser uma entoação intelectual, ao transmitir dúvida ou desejo. Portanto, conclui-se que, quanto à divisão silábica poética utilizada na construção desta estrofe, temos que o efeito de 2 versos bárbaros (longos) remete à indignação, seguidos por 2 mais curtos, emitindo a sensação constativa de pesar, fechando com outro e último verso longo, emitindo reflexão de urgência de atitude.

A indignação do eu lírico transparece nos versos 1 e 2. No verso 1, o poeta intertextualiza a expressão popular “que se vão os anéis e que fiquem os dedos”, a qual diz respeito às seguintes

possibilidades interpretativas: quando se perde algo, mas se conforma pensando que conseguirá algo idêntico ou até melhor; quando se compreende que o que se perdeu era o secundário e que ainda se preservou o primário, ou seja, o mais importante; ou, ainda, quando o que se perdeu era muito sério e importante, mas é preciso superar a perda e seguir. No entanto, a intertextualidade utilizada nos referidos versos aponta para ironia como recurso estilístico, mostrando que as mudanças no cenário do referido contexto histórico de produção não contempla as, utopicamente, esperadas melhorias na qualidade de vida da população, ideia completada nos versos 3 e 4 (“tudo é igual quando se pensa/ em como tudo deveria ser”), então as mudanças são inexistentes do ponto de vista da expectativa do povo, como esclarece no verso 5 (“há tão pouca diferença e há tanta coisa a fazer”).

No verso 2, o eu lírico externa: “já não vejo diferença entre a crença e os fiéis”, o que implica a possibilidade de se dizer que, na verdade, o que se vê é a semelhança entre as crenças e seus fiéis que pode se traduzir no fanatismo, na hipocrisia e na intolerância religiosa, visto que, em nome de Deus e ou de deuses, cometem-se atrocidades desde que o mundo é mundo, embora, por exemplo, que as três grandes religiões monoteístas (Cristianismo, Judaísmo e Islamismo), preguem a paz, a tolerância, a compaixão e o amor ao próximo. Nesse sentido, Szklarz (2016) oferece um resumo de quatro conflitos sangüinários e de fundo religioso mais recentes: 1. Judeus e Muçulmanos, no Oriente Médio, em curso desde 1947, iniciado como disputa territorial, por causa da criação do Estado de Israel, mas que assumiu caráter religioso, com escore de mais de 7,5 mil mortos a partir de 2000, sendo, na atualidade, os fundamentalistas judeus e islâmicos o maior entrave para a paz; 2. Hindus e Muçulmanos (Índia e Paquistão), no fim da década de 1950, com escore de 500 mil mortos; 3. Católicos e Protestantes, na Irlanda do Norte, entre as décadas de 1960 a 1980, com resultado de quase 4 mil mortos; 4. Cristãos x Muçulmanos (Balcãs), entre as décadas de 1980 e 1990, com mais de 100 mil mortos.

A segunda estrofe do poema conta com o esquema rimático AABCDD. O verso 1 (A - deveres) ao rimar com o verso 2 (A- poderes), compreende uma rima perfeita ou assonante, pois há uma correspondência total de sons vocálicos e consonantais.

Os terceiro e o quarto versos são considerados brancos em relação aos outros, mas no terceiro há uma rima interna ou coroadada (“queda” com “moeda”). O verso 4 é branco e os versos 5 e 6 apresentam uma rima pobre (ser/ escolher: verbos).

A estrofe é composta de 6 versos, sendo estes, hendecassílabo, octossílabo, bárbaro, heptassílabo, outro octossílabo e outro bárbaro. A construção realizada, ou seja, verso, métrica que aponta para o ritmo, o qual segundo Paz (1984) precede a linguagem e é o núcleo do poema, no caso da estrofe analisada, remete, nos versos 1 e 2, ao efeito sonoro da marcha em alusão aos

soldados comandados. Nos versos de 3 a 6, percebemos uma marcha de marcação, ou seja, marchado no lugar, sem se locomover, como o eu lírico observa no caminhar de sua geração, agora sem ideologias para seguir em marcha.

Versos	Estrofe 2	Esquema Rimático	Sílabas Poéticas
1	Es/quer/da e/ di/rei/ta/, di/rei/tos e/ de/ve/res,	A	<i>hendecassílabo</i>
2	Os/ 3/ pa/te/tas, os/3/ po/de/res	A	<i>octassílabo</i>
3	A/scen/sãoe/que/da/são/dois/la/dos/da/mes/ma/moe/da	<i>B int.</i>	<i>bárbaro</i>
4	Tu/do é/ i/gual/ quan/do se/ pen/sa	C	<i>heptassílabo</i>
5	Em/ co/mo/ tu/do/ de/ve/ria/ ser	D	<i>octassilabo</i>
6	Há/tão/pou/ca/di/fe/ren/çaehá/tan/ta/coi/saaes/co/lher	D	<i>Bárbaro</i>

Quadro demonstrativo 6- análise formal da 2ª estrofe de “Revolta de Dândis II”.

No verso 1, o eu lírico cita “esquerda e direita”, então, para maior compreensão, valemos das explicações do professor Mascaro (2020), o qual afirma que, quando da Revolução Francesa, em certa assembleia nacional, os participantes assentaram-se da seguinte forma: à direita sentaram os fazendeiros, os nobres, os aristocratas e os burgueses e, na parte extrema da direita, sentaram os ricos, que defendem a aniquilação dos pobres e discriminados. No centro, sentaram trabalhadores que eram simpatizantes e apoiadores dos ricos. À esquerda, sentaram os trabalhadores pobres e também alguns ricos simpatizantes da causa dos pobres. Na parte extrema esquerda, sentaram os ativistas pelas causas dos pobres e discriminados, ou seja, mulheres, marginalizados, discriminados e os de etnias diferentes da caucasiana.

Com gancho do verso 1 (“direitos e deveres”), o verso 2 traz uma metáfora comparativa entre os Três Poderes e os três Patetas. Os três Poderes se refere ao Poder Legislativo, que estabelece as leis (composto pelo Congresso Nacional: Câmara de Deputados, o Senado, Parlamentos e Assembleias); o Poder executivo, destinado a executar, fiscalizar e gerir as leis por meio da Presidência da República, Ministérios, Secretarias da Presidência, Órgãos da Administração Pública e os Conselhos de Políticas Públicas); e o Poder Judiciário, que atua no cumprimento das leis (composto por juízes, promotores, desembargadores e ministros, representados por Tribunais, com destaque para o Supremo Tribunal Federal – STF). “Os três patetas”, informa Garcia (2017), trata-se de um grupo cômico norte-americano (1922 a 1970), tanto no cinema como na televisão, surgido a partir de 1958, e considerado o trio mais “biruta” e atrapalhado das telas. Portanto, a metáfora sarcástica poderia apontar para a máxima que

questionaria: “qualquer semelhança é mera coincidência?”. Compreendemos tal reflexão como bastante pertinente para a geração pós-utópica que se apresenta crítica, analítica e constatativa, o que também fica nítido nos versos 3, 4 e 5 (“Ascensão e queda são dois lados da mesma moeda/ Tudo é igual quando se pensa/ Em como tudo deveria ser”).

Os versos 4,5 e 6 se repetem conforme a primeira estrofe, somente havendo, no verso 6, a substituição do verbo fazer (do verso 6 da 1ª estrofe) pelo verbo escolher, verbo este que alude ao voto do cidadão que escolhe seus governantes. Este verso, ao afirmar que “há tão pouca diferença e há tanta coisa a escolher”, nos lembra que, no Brasil (1966 a 1979), o bipartidarismo gerou duas correntes políticas, a situacionista, ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e a oposicionista, MDB (Movimento Democrático Brasileiro). A ARENA transformou-se em PDS (Partido Democrático Social, 1985 a 1993). O PDS fundiu-se com o PDC (Partido Democrata Cristão), o que originou o PRR (Partido Progressista Reformador). O MDB passou a denominar-se PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), antes de oposição, ou seja, de esquerda, para ser então um partido político de centro. O PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), extinto pela Ditadura, foi reorganizado e deu origem ao PDT (Partido Democrático Trabalhista) e ao PT (Partido dos Trabalhadores). Realmente, conforme o verso 6: “Há tão pouca diferença e há tanta coisa pra escolher”.

Na sequência, aparece o estribilho:

Versos	Estribilho	Esquema rimático	Sílabas poéticas
1	No/ssos/so/nhos/sãos/mês/moshá/mui/to/ tem/po	Verso branco	Decassílabas
2	Mas/ não/ há/ mais/ mui/to/ tem/po/ pra/ so/nhar	Verso branco	Decassílabas

Quadro demonstrativo 7- análise formal do estribilho do poema “Revolta de Dândis II”.

Composto de 2 versos (dístico) brancos, ambos com sílabas poéticas decassílabas, portanto, isométricos, sustentando um ritmo decadente, o que aponta para o desalento do eu lírico, sentimento perceptível no primeiro verso, pois o poeta contou com o recurso estilístico denominado aliteração, evidente na repetição da consoante “s” e dos dígrafos ss, nh (nossos **sonhos** são os mesmos).

A construção realizada alude a uma sussurrante e gradativa tempestade de vento nas areias, também conteúdo da ampulheta que demarca passagem de tempo, tempo que urge, o que o poeta assinala no segundo verso com a força das marcantes consoantes **m**, **t** e **p**, como também, ao mesmo tempo, expressando grande tensão. Partindo-se de apontamentos de Brito (2015), compreende-se que o engenho realizado diz respeito à fonoestilística, a qual trata dos valores

expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados, visto que fonemas e prosodemas (acentos, entoação, altura e ritmo), constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética. Portanto, este estribilho traz entoação e inflexões que transmitem a sensação de melancolia e preocupação com a situação sócio-política do país na época, ou seja, a geração pós-utópica, na fase da redemocratização do país, que carrega consigo os mesmos sonhos de sociedade igualitária e qualidade de vida para todos, no entanto, sem as utópicas perspectivas da geração anterior.

Em diálogo com os versos deste estribilho, no seu livro de crônicas *Seis segundos de atenção* (2013, p. 13), quanto à questão tempo, o autor afirma que se deve utilizar o tempo para amar, para fazer sucesso, para correr atrás do sonho, mas também para desistir. Discorre, também, sobre causa e consequência de atitudes, sobre o homem que se descobre não criança por diversas vezes no decorrer da vida, o que implica também a observação da permanência a companhia de uma criança interior, independentemente da idade que se tem, bem como, questionamentos de inter-relações sociais. Atalhos, às vezes, só aumentam a distância. (GESSINGER, 2013, p. 138)

A única coisa que podemos fazer com o tempo é escolher o que fazer com ele (cuidado: estaremos também escolhendo o que não fazer!). Mostre-me alguém que reclama não ter tempo pra nada e te mostrarei alguém que pensa ter tempo para tudo. Querer agarrar o mundo com as mãos é a melhor receita para ficar de mãos vazias. (GESSINGER, 2013, p. 20)

A terceira estrofe é uma sextilha. Apresenta o seguinte esquema rimático AABACC, sendo rima rica entre os versos 1 e 2 (“muro” com “escuro”) e uma rima preciosa com o verso 4 (“sussurros”). O verso 3 é branco e os versos 5 e 6 compreendem uma rima rica (5 - “em vão”, locução adverbial, com 6 - “razão”, substantivo).

Observa-se:

V.	Estrofe 3	Esquema rimático	Silabas poéticas
1	Pen/sei/ quehou/ve/sse/ um/ mu/ro	A	Heptassílabo
2	Em/tre o/ la/do/ cla/ro/ e o/ la/do/ es/cu/ro	A	Hendecassílabo
3	Pen/sei/ que hou/ve/sse/ di/fe/ren/ça	B	Octossílabo
4	En/tre/gri/tos e/ su/ssu/tros	A	Hexassílabo
5	Mas/ foi/um en/ga/no,/ foi/ tu/do em/ vão	C	Octossílabo
6	Já/ não/ há/ mais/ di/fe/ren/çaen/tre a/ rai/va e a/ ra/zão	C	Duodecassílabo

Quadro demonstrativo 8- análise formal da 3ª estrofe de “Revolta de Dândis II”.

Partindo da reflexão de que um poema não se trata simplesmente de uma reflexão disposta imageticamente em versos, mas, sim, um objeto artístico que conjuga a palavra, com a estética visual e com o importantíssimo aspecto sonoro, nessa direção, levando em consideração elementos graves e agudos de três sílabas poéticas, teremos uma composição sonora, uma unidade rítmica ternária ascendente, por exemplo, no verso heptassílabo de Casimiro de Abreu:

Sílaba tônica: <i>ó/que/</i> (1^a)	Sílaba tônica <i>sau/da</i>(4^a)	Sílaba tônica <i>-de/ queeu/ te/nho.</i> (7^a)
Ritmo Binário – decrecente	Ritmo Binário – crescente	Ritmo Ternário- crescente

Quadro demonstrativo 9: ritmo e versificação.

Observamos 1 binário decrecente (*ó/que/*), porque vai da sílaba mais forte para uma mais fraca, um binário crescente (*sau/da*), que vai de uma sílaba mais fraca para uma mais forte e por último, um ternário crescente porque também vai de uma sílaba fraca para uma mais forte (*de queeu/ te/nho*). Essa dinâmica que promove o ritmo poético, independe do número de sílabas poéticas de um verso, seja 3, 7, 12, enfim, bem como, quer seja de forma fixa ou não, podendo-se sempre analisar o ritmo levando em consideração os ritmos binário ou terciário. Portanto, a divisão de sílabas poéticas nesta terceira estrofe do poema “Revolta dos Dandis II, que compreende: heptassílabo, hendecassílabo, octossílabo, hexassílabo, outro octossílabo e um duodecassílabo, e considerando o conjunto elaborado de sílabas tônicas e átonas e na edificação desta disposição, seria possível, pensando na comunicação primitiva dos tambores, compreender-se no seu ritmo uma cadência valseada mais rápida, crescente, que compõe a ideia rítmica de conjecturas reflexivas (versos, 1 e 2), outras conjecturas reflexivas (versos 3,4) e uma cadência decrecente que traz uma afirmação crítica constativa (versos 5 e 6).

O verso 1 (“pensei que houvesse um muro”), ao mencionar o vocábulo “muro”, aponta para uma significação extralinguística, retratando uma associação contextual que dependerá do conhecimento de mundo do leitor/ouvinte. Poderíamos considerá-lo como um processo metonímico se pensarmos que estaria remetendo ao “Muro de Berlim”, o qual marcou a divisão física e de ideologias contrárias (capitalismo e o socialismo), entre Alemanha Ocidental e Oriental. A alusão interpretativa é possível mediante a leitura das estrofes anteriores, na qual se estabeleceu pela temática do poema: ideologias políticas e políticas partidárias. Não há mais muro concreto em Berlim, mas ergueram-se outros muros, não físicos, mas que dificultam a reunificação, talvez utópica, da Alemanha.

No poema “Alívio imediato” (1989), o poeta também menciona o Muro de Berlim: “Há um muro de Berlim dentro de mim/ Tudo se divide, todos se separam/ (Duas Alemanhas, duas Coreias) / Tudo se divide, todos se separam. O melhor esconderijo, a maior escuridão/ Já não servem de abrigo, / já não dão proteção/ A Líbia é bombardeada, a libido e o vírus/ O poder, o pudor, os lábios e o batom” Estas associações interpretativas suscitam questionamentos reflexivos quanto ao eu lírico do poema “Revolta de Dandis II” não identificar diferenças “entre o lado claro e o lado escuro”, e no versos 2 “entre gritos e sussurros”: Quem são os vilões e quem são os mocinhos? Os gregos ou os troianos? Os americanos ou os soviéticos? Os índios apaches ou a Cavalaria? Os Estados Unidos e *Pearl Harbor* ou os japoneses de Nagasaki e Hiroshima? A identificação da diferença entre um lado claro escuro (o certo e o errado), depende do ângulo de visão e da mutabilidade histórica, se pensarmos que, por exemplo, foram trazidos para o Brasil negros africanos a serem escravizados, que em seu continente eram nobres e que lá muitos possuíam seus escravos. Portanto, mediante tanta discrepância paradoxal da humanidade, o eu lírico de “Alívio imediato” tem como expectativa desesperada que: “Que a chuva caia como uma luva/ Um dilúvio, um delírio/ Que a chuva traga/ Alívio imediato/ Que a noite caia/ De repente caia/ Tão demente quanto um raio/ Que a noite traga/Alívio imediato”.

A quarta estrofe do poema “Revolta de Dândis II” repete o conteúdo da estrofe 2, mas com algumas substituições. Os 3 Patetas do verso 2, da segunda estrofe, foram substituídos pelos 3 Porquinhos, personagens de conto infantil. Trata-se de três irmãos, um que construiu uma casinha de palha que foi soprada pelo Lobo mau, outro que construiu uma casa de madeira também destruída pelo Lobo e o terceiro irmão que construiu uma casa de tijolos que o lobo não conseguiu derrubar. Seria possível aproximar os três porquinhos à camada trabalhadora informal, liberal e operária em sua labuta pela sobrevivência driblando o Poder (o Lobo Mau).

Versos	Estrofe 4	Esquema Rimático	Sílabas Poéticas
1	Es/quer/da e/ di/rei/ta/, di/rei/tos e/ de/ve/res,	A	hendecassílabo
2	Os/ 3/ por/qui/nhos,os/3/ po/de/res	A	octassílabo
3	A/scen/sãoe/que/da/são/dois/la/dos/da/mes/ma/moe/da	B (int.)	bárbaro
4	Tu/do é/ i/gual/ quan/do se/ pen/sa	C	heptassílabo
5	Em/ co/mo/ tu/do/ de/ve/ria/ ser	D	octassílabo
6	Há/tão/pou/ca/di/fe/ren/çaehá/tan/tas/vi/dasa/vi/ver	D	bárbaro

Quadro demonstrativo 10: análise formal da 4ª estrofe de “Revolta de Dândis II”.

No entanto, observando a metáfora irônica construída anteriormente (no verso 2 da 2ª estrofe), acrescida e completada pela mensagem crítica engendrada em todo o poema, os três porquinhos também aludem aos Três Poderes Constituintes, apontando para a forma gulosa que os suínos, entre grunhidos, ora compartilham, ora disputam sua comida, para o odor fétido da corrupção e para a lambança, ou seja, em sentido figurado, manifestação ruidosa que gera desordem, bastante peculiar à Câmara.

Refletindo-se sobre pensamentos filosóficos de Darwin, Nietzsche, e outros, quanto à redução ao nada; aniquilamento; não existência, ou seja, niilismo, o poema, “Revolta dos Dândis II” é niilista, pois o eu-lírico não vê sentido em nenhuma forma de poder, seja de direita ou de esquerda, isso em diálogo com o poema “Toda forma de poder”, analisado anteriormente, qual cita Augusto Pinochet, comandante de extrema direita que implantou uma ditadura sobre o Chile e Fidel Castro, revolucionário cubano de extrema esquerda, líder ao lado de Che Guevara, que embora tenha trazido algumas melhoras para Cuba, isso se deu sob autoritarismo.

O verso 3 (“Ascensão e queda são dois lados da mesma moeda”) se repete do verso 3 da estrofe 2. O verso 4 repete os versos 4 da 1ª e da 2ª estrofes (“Tudo é igual quando se pensa”). O verso 5 (“Em como tudo deveria ser”) se repete do verso 4 da 1ª estrofe e do verso 5 da 2ª estrofe. Todas as transformações ideológicas e políticas podem ser observadas pelo mesmo viés, visto o fascínio inicial ceder lugar à crítica reflexiva.

O verso 6 se repete do verso 5 da 1ª estrofe e do verso 6 da 2ª estrofe, no entanto, os últimos verbos utilizados, ou seja, o verbo “fazer” (1ª estrofe), foi substituído por “escolher” (na 2ª estrofe) e por “viver” nesta quarta estrofe. Observa-se que “fazer” e “escolher” são verbos de ligação, mas também transitivos diretos (Fazer o quê? Escolher o quê?). “Viver” também é verbo de ligação, mas também intransitivo, pois quem vive, vive, ou mesmo transitivo indireto (viver de que forma?). Então, tomando aqui como base analítica a morfo-estilística, poder-se-ia dizer que se trata da técnica de disseminação e recolha, no intuito de trazer a ideia de conscientização quanto à situação pós-utópica do país e a necessidade de uma visão mais crítica e menos ingênua.

Para fechar a ideia suscitada, ou seja, a pós-utopia na fase da constatação expressa nas entrelinhas do horizonte poético de Humberto Gessinger, elencamos “Somos quem podemos ser” (1988), título que já desconstrói a ideia idealista e heroica da fase utópica, que, lembramos aqui, compreende o decorrer da Ditadura militar no país, da qual o poema “D. Quixote” (1993), em relação intertextual com o romance de Miguel de Cervantes, se apresenta bastante representativo, visto que, como o personagem Dom Quixote de La Mancha, que era movido por ideais e pelo “amor às causas perdidas”, o sujeito utópico, em sua luta contra a Ditadura, pleiteava uma sociedade justa, igualitária, portanto, um herói, fanático e pregador de utopias.

Ao observarmos os primeiros versos do poema “D. Quixote”, de Gessinger: “Muito prazer, meu nome é otário/ Vindo de outros tempos, mas sempre no horário/ Peixe fora d’água, borboletas no aquário”, poderíamos nos remeter a um operário, labutando sob baixa remuneração, sem um encaixe e fora do seu lugar de justiça. Tecendo associações metafóricas, o verso “Puro sangue, puxando carroça”, no romance de Cervantes, trata-se do cavalo Rocinante de D. Quixote, na verdade, um fraco pangaré que o acompanhava nas aventuras alucinadas, enquanto que, no poema de Gessinger, alude-nos à referência ao trabalhador explorado, mal alimentado e sem a devida previdência para sua saúde, aumentando cada vez mais o lucro do capital, como se percebe no verso: “Grandes negócios, pequeno empresário/Muito prazer, me chamam de otário”.

Na mesma direção exposta, pontuamos a relação intertextual estabelecida com o romance do escritor gaúcho Moacyr Scliar, com mesmo título: *Exército de Um Homem Só*. Scliar criou um personagem, que embora envolto na indiferença política e social, é um solitário esperançoso, aliás um marxista, adepto fiel, então, a Karl Marx e suas teorias políticas anticapitalistas, em direção a uma sociedade igualitária. Com ele interagem amigos, também marxistas, que com o passar tempo se dispersam dos ideais. Portanto, o protagonista se torna o exército de um homem só, como pontua Gessinger: “Somos um exército/ O exército de um homem só/No difícil exercício de viver em paz/Somos um Exército/O exército de um homem só/ Sem bandeira, sem fronteiras pra defender”.

Tempos depois, o protagonista do romance de Scliar também abandona as convicções idealistas, baseadas em uma utopia socialista, o que nos direciona a pensar na transição da fase utópica para a fase pós-utópica reflexiva e constatativa, às portas da iluminação e da percepção, como se observa em: “Não importa se só tocam/ O primeiro acorde da canção/A gente escreve o resto em linhas tortas/Nas portas da percepção”.

Observando a sequência dos versos do poema “Exército de um homem só” remetemo-nos ao movimento denominado "marginal", que soltou o grito silenciado pela Ditadura Militar.

Em paredes de banheiro/ Nas folhas que o outono leva ao chão. Em livros de história/
Seremos a memória dos dias que virão/ Se é que eles virão/. Não importa se só tocam/
O primeiro verso da canção/ A gente escreve o resto sem muita pressa/Com muita
precisão/ Nos interessa o que não foi impresso/E continua sendo escrito à mão/ Escrito
à luz de velas/Quase na escuridão, longe da multidão.

Mais especificamente, nos referimos à “Geração Mimeógrafo”, ou seja, poetas que se valiam de meios alternativos de divulgação, como poemas produzidos em folhetos mimeografados, vendidos nas ruas, além das poesias divulgadas nas paredes de banheiros ou

atiradas ao vento pelas janelas de edifícios. Nesse sentido, compreende-se, que não importa que o veículo seja um livro ou um guardanapo, o importante é o cumprimento do itinerário poeta/ leitor.

A intertextualidade é um fenômeno recorrente nas produções literárias e Gessinger transita por várias obras para suas inspirações, citando-se: “meninos de engenho, santa ingenuidade”, do livro *O Menino do Engenho*, de José Lins do Rego; “pergunte ao pó por onde andei”, do livro *Pergunte ao Pó*, do escritor americano John Fante, que figura como uma trágica comédia do pós-guerra; “[...] profundidade: 20.000 léguas [...]” alusão à *A hora do mergulho - 20.000 léguas submarinas*, livro de Júlio Verne. Há inspiração intertextual também em *O Castelo dos Destinos Cruzados*, livro de Ítalo Calvino; *A Ferro e Fogo (HG3)*, título de um livro de Josué Guimarães; “o céu não seria rima / nem seria solução”, citação de um verso de “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade; “o último poema”, referência a “O Último Poema”, de Manuel Bandeira; e “um dia de cão / um mês de cães danados”, alusão ao romance *Um Mês de Cães Danados*, de Moacyr Scliar.

Vale aqui informar que Gessinger, em suas obras, traz curiosidades históricas, geográficas e culturais, tais como: “atrás do muro existe um rio / que na verdade nunca existiu”; em referência ao Rio Guaíba (RS), onde foi construído um muro para conter as inundações e, onde, segundo o autor, às suas margens é possível assistir-se a um dos pôr-do-sol mais famosos do país. “O concreto paira no ar / mais aqui do em Chandigarh”; referência à primeira cidade planejada da Índia; “uma mentira repetida / até virar verdade”, máxima do discurso fascista; “Canibal Vegetariano Devora Planta Carnívora”, lema punk dos anos 70; “o nosso caminho / moinhos de vento/ Glória e Independência é a nossa Redenção”, em referência ao Parque Moinhos de Vento, localizado em Porto Alegre, sendo, Glória, Independência, Redenção e Parque Farroupilha bairros desta capital; *Ilex Paraguarienses*, nome científico da erva mate; “do pampa o vento, violino, minuano”, referindo-se ao vento frio que sopra do sul da Argentina e atinge o Rio Grande do Sul e pequena parte de Santa Catarina; “Nove Zero Cinco Um”, visto que 051 é o código de área de Porto Alegre. Em “Nunca Mais Poder”, “como a coluna Prestes / as colunas do Niemeyer”, alusão à Coluna Prestes, que diz respeito ao movimento político militar de origem tenentista (1925– 1927), que pregava reformas políticas e sociais pelo interior do país. “Não interessa o Diário da Corte”, menção à coluna jornalista de Paulo Francis; e, ainda, no poema “Chuva de Containers”, a citação “Ame-o ou deixe-o”, lema do governo militar da década de 60.

Abrimos mais um parêntese aqui para comentar que a intertextualidade, sendo diálogo entre textos, estabelece relação entre as produções tanto de linguagem escrita, como visual e auditiva, encontrando caminhos de expressão tanto na Literatura, quanto na pintura, escultura, dança, música, cinema, propagandas publicitárias, programas televisivos, provérbios, charges,

dentre outros. Gessinger constrói vários diálogos intertextuais, por exemplo, advindos da televisão: Túnel do Tempo: seriado de TV dos anos 60 no seu poema “Nau à Deriva” (“perigo, perigo! / perdidos no espaço sideral”), referência à série de tv Perdidos no Espaço. Do cinema, “Apocalypse Now à deriva”, em referência ao filme de Francis Ford Copolla; “não há nada de novo / no ovo da serpente”, aludindo a “O ovo da Serpente”, filme de Abel Ferrara; “eu vi a terra em Transe Profundo”, referindo-se ao filme de Glauber Rocha; “o seu jeitinho cão andaluz”, em alusão ao filme “O Cão Andaluz”, de Luiz Bunñel; bem como, no seu poema “Ilusão de Ótica”：“só vejo / obscuro objeto / desejo indireto”, como um trocadilho com “obscuro objeto do desejo”, filme também de Luiz Bunñel. Como intertextualidade com músicas, cita-se seu poema “Sampa no Walkman”, baseada na canção “Sampa”, de Caetano Veloso; “para a praça ver a banda passar”, alusão à canção “A Banda”, de Chico Buarque; e, ainda, “a pátria ? à flor da pele / pede passagem”, referência à canção “O Que é Será (a flor da pele)”, de Chico Buarque.

Dedicando-nos, neste momento, à análise do poema “Somos quem podemos ser”, que, como já mencionado, engloba conclusivamente a pós-utopia na fase da constatação expressa nas entrelinhas dos versos de Gessinger. A primeira estrofe trata-se de uma quadra, com o esquema rimático ABAB (rimas alternadas). São versos heterométricos, pois possuem métrica diferente dentro do poema, apresentando as seguintes divisões de sílabas poéticas: hexassílabo, heptassílabo, outro hexassílabo e um eneassílabo.

O primeiro e o segundo versos repetem “Um dia me disseram”, fenômeno caracterizado como anáfora (uso das mesmas palavras ou frases), reforçando a ideia do início de uma narrativa a ser desenvolvida pelo eu lírico do poema. Encontramos também aliteração com a consoante V: nuVENS (verso 1), VENtos e Vezes (verso 4), mostrando, imageticamente, a mudança dos ventos, visto que a sílaba “VEN”, no verso 1, se encontra na segunda sílaba da palavra nuvens, que, ao serem sopradas pelo vento – ideia ressaltada pelo som sibilar da consoante S – mudam sua direção, dinâmica da natureza representando mudança de lugar de “VEN” para a primeira sílaba de VENTOS na quarta estrofe.

Versos	Estrofe 1	Esquema rimático	Sílabas Poéticas
1	Um/ di/a/ me/ di/sse/ram	A	Hexassílabo
2	Que as/ nu/vens/ não e/ram/ deal/go/dão	B	Heptassílabo
3	Um/ di/a/ me/ di/sse/ram	A	Hexassílabo
4	Que os/ ven/tos às/ ve/zes e/ram/ a/ di/re/ção	B	Eneassílabo

Quadro demonstrativo 11:análise formal da 1ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.

Portanto, a mensagem pretendida diz respeito à mutabilidade sociais, políticas e ideológicas das sociedades, as quais se modificam, se transformam e até se extinguem. O fenômeno descrito remete ao fazer da inspiração poética, que, conforme Ezra Pound (*apud* CEIA, 2009), se externa por meio da arte de usar as palavras para sugerir sensações visuais.

A segunda estrofe do poema também é uma quadra, composta por versos com rimas alternadas (ABAB), que, em conjunto com metro, que compreende heptassílabo nos versos 1,2 e 3, seguido por um octossílabo, promove um ritmo crescente, assim como as ideias constatativas.

Versos	Estrofe 2	Esquema rimático	Sílabas poéticas
1	E/tu/do/ fi/cou/ tão/ cla/ro	A	Heptassílabo
2	Um in/ter/va/lo/ na es/cu/ri/dão	B	Heptassílabo
3	Uma es/tre/la/ de/ bri/lho/ ra/ro	A	Heptassílabo
4	Um/dis/pa/ro/pa/ra um/co/ra/ção	B	Octossílabo

Quadro demonstrativo 12:análise formal da 2ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.

Percebemos um jogo de ideias e imagens, fenômeno denominado fanopeia, que também, conforme Ezra Pound (*apud* CEIA, 2009), traduz a possibilidade de uma construção poética, valendo-se do visual, da criação da imagem, transportar o leitor ou ouvinte para a cena, seja concreta ou abstrata. Nessa direção, observa-se que as nuvens, citadas no verso 2 da 1ª estrofe, nesta estrofe se dissipam, “E tudo ficou tão claro” (verso 1), acabando, então, com a escuridão “um intervalo na escuridão”, permitindo, desta forma, a visão de um céu estrelado, com destaque para “uma estrela de brilho raro”, ou seja, uma metáfora que aponta para claridade, iluminação, para a luz do conhecimento, pois se refletindo, conforme Sigmund Freud, “só o conhecimento traz o poder” e esse poder adquirido pela geração pós-utópica, corresponde a tamanho impacto em despertar que se traduz como “um disparo para um coração” (*verso 4*). Portanto, a iluminação representa “[...] um grande passo pra humanidade [...]”, frase do notório discurso de Neil Armstrong ao pisar na lua, citado por Gessinger em seu poema “A Conquista do Espaço” (1992).

Nesta segunda estrofe, verso 5, observa-se também que “disPARO/ PARA” diz respeito a uma melopeia que, conforme também Ezra Pound (*apud* CEIA, 2009), trata-se de aspecto sonoro que nos remete para o mundo criativo dos sons na escrita poética, no caso, que reproduz sonoramente um eco de um disparo. “Um disparo”, citado neste verso 4, remete-nos também ao poema “O papa é pop” (1990): “Um disparo/Um estouro/[...] O Papa levou um tiro à queima roupa”. O poema ambientado no contexto da consolidação da Democracia no país, e faz alusão ao atentando contra o Papa, ato violento que foi banalizado pela mídia: “Todo mundo tá

relendo o que nunca foi lido/ Todo mundo tá comprando os mais vendidos/ É qualquer nota, qualquer notícia/ Páginas em branco, fotos coloridas/ Qualquer nova, qualquer notícia/ Qualquer coisa que se mova é um alvo/ E ninguém tá a salvo”. Desta forma, observamos um esvaziamento dos significados para sobressair o instante e a possibilidade de ibope, isso na referida época, e o que se estende aos dias atuais: “Todo mundo tá revendo o que nunca foi visto/ Tá na cara, tá na capa da revista/ É qualquer nota, uma nota preta/ Páginas em branco, fotos coloridas/ Qualquer rota (rotatividade)/ Qualquer coisa que se mova é um alvo/ E ninguém tá a salvo”. Portanto, o Papa simplesmente se tornou produto da cultura pop, uma das características do contemporâneo.

A terceira estrofe também é uma quadra, composta por versos com rimas alternadas (ABAB). Os versos 1,2 e 3 são heptassílabos, seguidos por um octossílabo, o que promove um ritmo crescente, conforme as ideias apreciativas no seu contexto de produção. Também encontramos aliteração: VIda/ VÍdeo, inVENtam, noVO, VIVENDo.

Versos	Estrofe 3	Esquema rimático	Sílabas poéticas
1	A/ ví/da/ i/mi/ta o/ ví/deo	A	Heptassílabo
2	Ga/ro/tos in/vem/tam um/ no/vo/ in/glês	B	Heptassílabo
3	Vi/ven/do/ num/ país/se/den/to	A	Heptassílabo
4	Um/ mo/men/to/ de/em/bri/a/guez	B	octassílabo

Quadro demonstrativo 13: análise formal da 3ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.

Observa-se que as sílabas tônicas conseguem formar a palavra “vivendo”, o que lembra desalento, pois, quando alguém nos pergunta como estamos e respondemos “estou bem”, é diferente de quando respondemos: “estou vivendo”, ou seja, talvez sem ideologia, sem perspectiva, desapontado.

Nos versos 1 e 2 algo bastante peculiar ao refletirmos sobre a máxima “a arte imita a vida”, que no contexto descrito, em oposto, a vida imita a arte expressa nas novelas, nos filmes e na propaganda publicitária, como em uma inversão de valores que leva a massa oprimida a imitar para uma aproximação ao poder dos opressores.

O verso 4 chama atenção para a negação da cultura e das origens do sujeito e, no caso, da própria língua, criando um “*novo inglês*” (verso 2), à medida que este idioma domina, entre outros, *outdoors* e marcas de produtos brasileiros. É hilário observar nomes de produtos tais como: ferro de passar free way, churrasqueira steak house, panela sauce, modelador de cachos hair style, escada leadder, home careicílio, entre outra infinidade de termos, em quase todos os campos e áreas.

A ideia de aculturação se conclui no verso 3, quando o eu lírico afirma que vivemos uma ilusão cotidiana "num país sedento, um momento de embriaguez", uma cegueira coletiva, dinâmica que aponta para o pensamento de Nietzsche (2013, p. 221), que afirma que os povos só são tão enganados porque procuram sempre um enganador, isto é, “um vinho excitante para seus sentidos. Contanto que possam obter esse vinho, contentam-se com o pão de má qualidade. A embriaguez lhes interessa mais que a alimentação - esta é a isca com que sempre se deixam pescar!”.

O estribilho do poema trata-se de um terceto, com esquema rimático ABB, sendo um verso monossílabo e dois hexassílabos. A construção deste estribilho representa o coletivo daquela geração no verso 1 (nós) , com um ritmo que anuncia e evoca, trazendo uma sensação de pausa por ser um monossílabo, seguido de dois hexassílabos, o que alude a um ritmo constante, remetendo à constatação de que este coletivo, de um lado, só pode ser aquilo que realmente é, sem idealismos utópicos (verso2); por outro lado, o verso 3, ao findar-se com o verbo TER, chama a atenção para o capitalismo consumista que dita que se vale o que se tem.

Versos	Estribilho	Esquema rimático	Sílabas poéticas
1	Nós	A	monossílabo
2	So/mos/ quem/ po/de/mos/ ser	B	Hexassílabos
3	So/nhos/ que/ po/de/mos/ ter	B	Hexassílabos

Quadro demonstrativo 14: análise formal do estribilho do poema “Somos quem podemos ser”.

Verifica-se também o recurso da paronomásia (palavras parecidas) nos vocábulos somos e sonhos, do que poderíamos interpretar como a geração pós-utópica, que ao perder as anteriores ideologias idealistas, sente-se, pela quebra da ilusão, embora que positiva, desmotivada, entendendo que querer não é poder. A geração pós-utópica reflexiva/constatativa é mais limitada pelo meio e não vive a ilusão da meritocracia, pois, na realidade, o sujeito não está inserido em uma sociedade justa, que oferece a todos o lugar merecido, conforme esforços e talentos. Mediante essa constatação, o desalento direciona o sujeito para livros de auto ajuda, com lições sobre empenho e fé, mas os sonhos estão condicionados à mídia e até à ascensão a qualquer custo.

Nessa direção, na décima nona crônica, do seu livro *Mapas do Acaso* (2011, p.90), em detrimento às apostas na loteria em busca da riqueza, que levam multidões à histeria em filas nas portas de lotéricas por conta das reportagens da TV que anunciam prêmios acumulados, Gessinger afirma que aposta no talento, no trabalho, no senso de missão e até na necessidade do fracasso.

A quarta estrofe é outra quadra, com esquema rimático ABAB, (rimas alternadas ou cruzadas), com rimas pobres entre os versos (1 e 3 verbos e 2 e 4 substantivos). Seus versos são hexassílabo, 2 versos heptassílabos e 1 octossílabo. Há uma retomada à ideia inicial expressa na primeira estrofe, com o verso 1 anunciando uma narrativa, como “era uma vez”, “certa vez” “certo dia” ou “um dia”.

Versos	Estrofe 4	Esquema rimático	Silabas poéticas
1	Um/di/a/ me/ di/sse/ram	A	Hexassílabo
2	Quem/ eramos/ do/nos/ da/ si/tua/ção	B	Heptassílabo
3	Sem/ que/rer/ e/les/ me/ de/ram	A	Heptassílabo
4	As/ cha/ves/ que a/brem/ e/ssa/ pri/são	B	Octossílabo

Quadro demonstrativo 15: análise formal da 4ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.

Na sequência, no verso 2, o eu-lírico mostra a constatação quanto aos donos da situação, entendendo que o poder não emana do povo, conforme o Parágrafo único da constituição de 1988 “Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição”, compreensão que trata da maturidade, representando liberdade de infantis ilusões de democracia plena.

Nessa direção, aludimo-nos à crônica “O dia em que deixei de ser criança”, contida no seu livro *Nas entrelinhas do Horizonte* (2012), visto que deixamos de ser criança gradativamente, “quando não acreditamos mais em Papai Noel, por exemplo, quando apreendemos que o vento é o ar em movimento, simples assim, e ainda quando percebemos as mudanças dos ventos”. Nesta crônica, abordam-se momentos que levaram Gessinger a essa percepção e que, para a maioria das pessoas, passam despercebidos, ou seja, os fatos que apontam para a maturidade. “Eu sei que várias idades convivem no presente de cada pessoa. Nascemos velhos e somos eternas crianças” (GESSINGER, 2012, p.112).

O autor apresenta uma lista de acontecimentos e motivos que apontam para uma gradativa maturidade, como, por exemplo, quando, depois de sua bola rolar para debaixo do carro do seu pai, percebendo então que a lataria não continuava e que não havia a cor. “A noção que a cor era só a cobertura do bolo [...] a ideia de que um carro não era para ser visto por baixo não fazia sentido para um guri”. Outro momento marcante da constatação de amadurecimento, se refere aos seriados do Batman, quando o autor percebeu que os episódios têm um padrão, cronometricamente em uma sequência que sempre se repete: “Batman e Robin sempre ficam em

situação de risco eminente, são aprisionados inescapavelmente e, heroicamente, vencem todos os obstáculos” (2012, p.8).

Na mesma sequência padronizada, tanto o Pinguim, quanto o Charada e a Mulher Gato utilizam de maneiras estapafúrdias para se livrar da dupla dinâmica, o que não faz sentido. Bruce Wayne (Batman) e seu mordomo Alfred, sempre faziam um trocadilho de humor, nos episódios, sempre no mesmo momento e com mesmo tom. “A tal mesma bat-hora, mesmo bat-canal[...] um dia, caiu a ficha...eu já não era criança” (2012, p.9). As percepções, cada vez mais amadurecidas, que apontam para certo desencanto, se espalharam para outras séries, para os filmes e para os desenhos animados.

Ainda quanto à dinâmica criança/adulto, Gessinger reflete que, se para as crianças fosse bom ser criança, estas não brincariam de mães das bonecas e de dirigir carrinhos. “Gostar de ser criança é coisa de adulto” (2012, p.15), mesmo pensando que os adultos passam horas se embonecando no salão de beleza ou mesmo comprando os carros mais velozes, mesmo que, para depois ficarem presos nos engarrafamentos e apesar das ruas esburacadas. Portanto, ao trazermos estes trechos da mencionada crônica do autor, intencionamos construir um paralelo, ou seja, uma dicotomia: criança/visão utópica e maturidade/visão pós utópica (“Somos o que podemos ser”).

A quinta estrofe, uma quadra, com versos heptassílabo, octossílabo e mais 2 heptassílabo, conta com esquema rimático que compreende ABCB. O verso 1 seria um verso branco, como acontece com o verso 3, mas, identificamos uma rima coroadada com o meio do segundo verso (claro/ raro).

Versos	Estrofe 5	Esquema Rimático	Sílabas poéticas
1	E/ tu/do/ fi/cou/ tão/ cla/ro	A	Heptassílabo
2	O/que e/ra/ ra/ro/ fi/cou/ co/mum	B	Octossílabo
3	Como/ um/ di/a/ de/pois/ do ou/tro	C	Heptassílabo
4	Co/moum/ di/a,/ um/ di/a co/mum	B	Heptassílabo

Quadro demonstrativo 16: análise formal da 5ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.

A rima dos versos 2 e 4 se dá com palavras repetidas (“comum”), o que enfatiza o cotidiano da grande massa e, nessa mesma direção, também notamos um jogo interno de vocábulos: “comum, como um, como um, comum”. De maneira geral, a estrofe 5 retoma a metáfora da libertação e iluminação pelo conhecimento ao afirmar que tudo ficou tão claro. Também subtende-se um paladar que não sente mais sabor, ou seja, reflete-se e constata-se mas não se acredita mais em grandes mudanças.

A 6ª e última estrofe também é uma quadra, composta de 2 versos octossílabos e 2 eneassílabos. O esquema rimático, conforme as outras estrofes deste poema, compreende rimas alternadas (ABAB), sendo uma rima pobre entre os versos 1 e 3 (culpa/culpa), e uma rima rica entre os versos 2 e 4 (também- advérbio com tem-verbo), mas há também uma rima interna (coroada) no meio do verso 2 (oculta).

Versos	Estrofe 6	Esquema Rimático	Silabas poéticas
1	Quem/o/cu/pa o/ tro/no/ tem/ cul/pa	A	Octossílabo
2	Quem/ o/cul/ta o/ cri/me/ tam/bém	B	Octossílabo
3	Quem/ du/vi/da/ da/ vi/da/ tem/ cul/pa	A	Eneassílabo.
4	Quem/ e/vi/ta a/ dú/vi/da/ tam/bém/ tem	B	Eneassílabo.

Quadro demonstrativo 17: análise formal da 6ª estrofe do poema “Somos quem podemos ser”.

Identifica-se recursos de construção como anáfora, com a repetição da palavra “Quem” no início dos quatro versos, contribuindo assim para intensificar o sentido, no caso, dos sujeitos e seus papéis na sociedade. Há aliteração pela repetição das consoantes C,P,L, T, V e D: oCuPa, CuLPa, oCuLTa, DuViDa, ViDa, DúViDa, eViTa, bem como, assonância com as vogais U, A e I, o que completa uma combinação e jogo de palavras que representa recurso estilístico denominado paronomásia. Ressalta-se que, diferentemente dos outros poemas de Gessinger aqui analisados, percebemos em “Somos quem podemos ser”, ou seja, com metros quase similares, estribilho em terceto, estrofes em quadras com rimas intercaladas, um padrão mais fixo, o que nos permite apontar para fase de um contexto mais estático em relação a movimentos idealistas, mais focada, então, na reflexão.

Apontamos que são possíveis diálogos perfeitos entre esta 6ª estrofe com outros poemas do autor. Há culpas: “Quem ocupa o trono tem culpa”(verso 1),apontando para a culpa da política, dos latifundiários, dos empregadores, das multinacionais, visto que: “há pouca água e muita sede/ Uma represa, um apartheid/ A vida seca, os olhos úmidos” (Ninguém = Ninguém,1992). “Quem oculta o crime também”(verso 2), refletindo que ocultar um crime também é crime, inclusive, há culpa daqueles que se calam ignorando, por exemplo, o 181 (disque denúncia) e o 180 (disque violência doméstica), portanto, “[...] temos os mesmos defeitos/ Sabemos tudo a nosso respeito/Somos suspeitos de um crime perfeito/Mas crimes perfeitos não deixam suspeitos”(Pra ser sincero, 1990). Todos aqueles que veem o crime acontecer em meio a mazelas e nada falam e nada fazem, também são culpados pela situação: “Quem evita a dúvida também tem” (verso 4). Há culpa também naqueles que corrompem e dos que se deixam corromper: “Me espanta que tanta

gente minta, descaradamente a mesma mentira, (Ninguém = Ninguém, 1992), remetendo àqueles que mentem e os que preferem as mentiras. “Quem duvida da vida tem culpa” (verso 3), pois a vida tem valido menos que o produto da joalheria: “nessa terra de gigantes que trocam vidas por diamantes” (Terra de gigantes, 1987). Nessa mesma direção, abrimos aqui um parêntese para incluir diálogo com o poema “Muita treta” (2000), de autoria do Pregador Lou.

É muita treta, viver num lugar onde ninguém te respeita/onde a polícia rola e deita em cima dos humildes/ela espanca uma pá de cidadão de bem/ela pega o menor e joga ele na Febem/... É muita treta, ouvir tiros e saber que são meus manos se afogando, no próprio sangue.../É muita treta, ver a educação restrita/ os manos morrendo na fita,/ Então por isso reflita e insista,/por melhores condições pro seu povo e pra você,/para isso é necessário um correto proceder/É muita treta, a farsa da comemoração dos 500 anos de enganação/500 anos de exploração, mentira e desigualdade/... o racismo e a segregação...

“Somos quem podemos ser” poderia estar apontando para o determinismo advindo de causas anteriores, tornando os efeitos necessários e inevitáveis; no entanto, identifica-se o oposto na mensagem de Gessinger, apontando o indeterminismo, debate contrastado com o livre arbítrio. Em suma, fica reforçado nitidamente o forte teor de engajamento político-social deste poeta, isso presente também em sua arte em prosa, como observamos no seu livro *Mapas do acaso* (2011, p.61), que inclui um texto de 1990, escrito para o Jornal do Brasil, como uma das matérias para a virada do ano. O autor pontua que o ano-novo traz uma sensação órfã, pois o papai Noel se foi e não há para quem encaminhar os pedidos para o ano seguinte, nem para reivindicar direito cidadão e nem mesmo para reclamar da política vigente.

Ficou passível de conclusão que a construção realizada, no que concerne aos aspectos estruturais e estilísticos, engendrados nos poemas analisados, formam um todo que contribui e remete à interpretação de denúncia e análise da situação de um contexto de produção pós-utópico na fase da reflexão constatativa, quando não mais se acredita, infantilmente, que as nuvens sejam feitas de algodão, quando se entendeu nas mãos de quem realmente reside o Poder, o que aponta para a fase pós-utópica constatativa/reflexiva. No tópico seguinte, analisamos nos versos de Humberto Gessinger, no que tange aos aspectos estilísticos, de que forma é delineado o retrato da sociedade.

3.2 Traços e retratos do contemporâneo brasileiro nos versos de Gessinger

Plekahnov (*apud* HATTNER, 1998) afirma que toda obra literária é a expressão de seu tempo com seu conteúdo, forma e tendências, o que compreende questões fundamentais para

a Crítica literária. Portanto, objetivamos identificar na escrita de poemas de Humberto Gessinger elementos estilísticos que, em diálogo com seu contexto histórico-social de produção, fornecem um retrato panorâmico da sociedade contemporânea, mais especificamente entre as décadas de 80/90, também apontando traços do século XXI, tendo como base de análise o poema “Muros e grades” (1991).

Nessa instância se faz necessário demarcar a leitura quanto ao que aqui entendemos como contemporâneo, ou seja, desde a década de 1960, em direção ao período denominado de pós-moderno; mais comumente assim conceituado pelos críticos, com base nos grandes centros (Europa e Estados Unidos), por conta das evidentes mudanças ocorridas nos âmbitos econômicos, políticos, culturais e sociais, após a Segunda Guerra Mundial.

Conforme Resende (2004), a fase de redemocratização do país ganha força na década de 90, uma busca estética que cria cenários nos quais uma rua pode ser qualquer rua, uma cidade, qualquer cidade ou cidade nenhuma, o que se faz possível observar no poema “Muros e grades” que, na sua primeira estrofe, já apresenta a ambientação da discussão a ser realizada sobre o contexto urbano e suas práticas cotidianas.

O verso 1 apresenta uma antítese explícita (grandes e pequeno) e uma implícita (cidade e dia-a-dia). A preposição “dia-a-dia” compreende relação de sucessão, abrindo no verso espaço para metáfora antitética ao aludirmos pequeno dia-a-dia ao trabalho, ao estudo e afazeres de casa, enfim, conforme o contexto de cada um, isso pensando que 24 horas não são suficientes, subtraindo-se ainda as horas de sono biologicamente necessárias. Portanto, observa-se um paradoxo se pensarmos que a Primeira Revolução Industrial trouxe a substituição do trabalho humano pelo das máquinas, o que implicaria menos desgaste físico e mais tempo para o lazer. A Segunda Revolução Industrial destacou-se pela invenção do telefone, facilitando assim a comunicação, também pela invenção da televisão, para acompanhar com prazer o maior tempo livre que então se deveria ter, bem como, pelo surgimento de antibióticos, o que implicaria longevidade e mais saúde para desfrutar do tempo economizado pela primeira Revolução Industrial. A terceira fase da Revolução Industrial é associada ao desenvolvimento tecnológico com vistas também ao **campo científico**, o que tornaria a vida do homem ainda mais facilitada. No entanto, paradoxalmente, o tempo livre diminuiu e o destinado ao trabalho e às obrigações aumentou, trazendo depressão, estresse, síndrome do pânico e suicídios. Observa-se a estrofe:

Versos	Estrofe 1	Recurso antitético e ou paradoxal
1	Nas grandes cidades, no pequeno dia-a-dia	Antítese explícita e implícita
2	O medo nos leva tudo, sobretudo a fantasia	Personificação Metafórica
3	Então erguemos muros que nos dão a garantia	Personificação Metafórica
4	De que morreremos cheios de uma vida tão vazia	Antítese, Paradoxo, metáfora

Quadro demonstrativo 18: Análise estilística da 1ª estrofe do poema “Muros e grades”.

No segundo verso, encontramos outra personificação metafórica, pois o eu lírico concede ao substantivo abstrato “medo” a ação de poder levar tudo, inclusive a fantasia, também uma faculdade abstrata. Inferimos correspondência à crença no prazer de viver e na liberdade, não somente de ir e vir, mas também de estar protegido e bem consigo mesmo. Portanto, o eu lírico estabelece a questão problema: o medo das grandes, e até das pequenas cidades, de assalto nas ruas, de sequestro, de cativo e de ter a casa invadida.

No terceiro verso, o vocábulo “Então”, na perspectiva de análise do texto, funciona como um conector textual, um articulador discursivo, introduzindo uma conclusão argumentativa, retomando fechos que se pode extrair do que ficou dito anteriormente (RISSO, 1996). Portanto, o vocábulo “então” retoma a problemática suscitada (medo) e apresenta a solução dada (erguer muros). Observamos também a personificação de “muro”, que em virtude do medo, foi lhe concedida a ação de garantir a proteção. No entanto, muro não é suficiente, sendo necessário instalação de câmeras, cercas elétricas, trancas, cadeados, alarmes e até a contratação de seguranças.

No quarto verso, “de que morreremos cheios de uma vida tão vazia”, identificamos uma antítese explícita (cheios/vazia), o que toma corpo pelo recurso do paradoxo interpretativo, que aponta para a ideia de que uma vida cheia é repleta de satisfação, mas em contradição, há um vazio existencial que se estende até os últimos dias da vida, completando um todo que traduz uma metáfora que representa a vazia trajetória da existência do sujeito contemporâneo, individualizado, com relações cada vez mais virtuais.

Jutgla (2013), dedicando estudos à literatura brasileira contemporânea, observa suas relações com o autoritarismo e a violência, uma marca recorrente em muitas tendências poéticas surgidas dos anos 50 aos 80, notando estes como delineadores dos principais elementos expressivos da produção poética de meados do século XX, como perceptível na segunda estrofe do poema “Muros e grades”. Observamos:

Versos	Estrofe 2	Recurso antitético e ou paradoxal
1	Nas grandes cidades de um país tão violento	Eufemismo reverso
2	Os muros e as grades nos protegem de quase tudo	Personificação Metafórica
3	Mas o quase tudo quase sempre é quase nada	Antítese e metáfora
4	E nada nos protege de uma vida sem sentido	Paradoxo, metáfora

Quadro demonstrativo 19: análise estilística da 2ª estrofe do poema “Muros e grades”.

Lembrando que uma preposição é marca linguísticas que liga e estabelece relações no enunciado, no verso 1, a preposição “de” indica uma relação de posse (as grandes cidades pertencem a determinado país), auxiliando no pressuposto eufêmico reverso que implicitamente se direciona ao Brasil, contexto de produção do poeta, apontando para um efeito causal subtendido. O eufemismo trata-se de recurso estilístico, constantemente associado à polidez, que consiste em uma acepção lançada para suavizar, minimizar o peso conotado. No entanto, a forma utilizada neste verso nos leva a nomear aqui de eufemismo reverso, pois proferir Brasil é que seria o atenuante de um país tão violento.

Ressaltamos que, nessa direção, por conta do processo de modernização da indústria nacional, a temática urbana ganhou destaque, representada, em especial, pela violência, pela brutalidade narrada, realidade cruel, miséria humana e o drama da solidão, como notamos no poema “A violência transvestida faz seu trottoir” (GESSINGER, 1990). “Uma bala perdida/ encontra alguém perdido/ encontra abrigo/ num corpo que passa por ali/ e estraga tudo/, enterra tudo/ pá de cal/ enterra todos na vala comum/ de um discurso liberal”.

O poeta, com engenho arquitetural, unindo forma, conteúdo e estilo, principalmente utilizando recursos estilísticos antitéticos, metafóricos e paradoxais, pauta a desorganização e displicência do sujeito, incapaz de resolver situações, optando por medidas de emergência e temporárias, extremamente egoístas, como exemplo, muros e as grades para os problemas de segurança, desconsiderando o porquê da violência e da insegurança. Nesse contexto, o verso 2 remete-nos a uma ironia, ao afirmar que os muros e as grades que erguemos cotidianamente nos protegem de quase tudo, trazendo uma personificação metafórica do “muro” ao qual é concedido o poder da polícia e dos governante para a proteção de quase tudo, visto que, nem os super-heróis podem proteger da melancolia e do drama da solidão. Portanto, em discurso contrário intencional, com objetivo de suscitar uma crítica, que se completa no verso 3, o eu lírico nos lembra de que esse “quase tudo, quase sempre, é quase nada”, pois os sujeitos “protegidos” não estão imunes, por exemplo, de seus próprios preconceitos, ambições e soberbas, efeitos causais que desembocam na constatação de uma vida vazia, supérflua e sem sentido (verso 4).

Na terceira estrofe, no verso 1, percebemos uma antítese implícita (país, irreal), visto que apresenta o Brasil como um país inexistente, fictício (irreal), isso por conta do espectro situacional de medo e violência, contando com a proteção de muros e grades (verso 2), considerando-se a cidade também como um abrigo diferente de se estar em meio de uma floresta. Porém, pontua o poeta, no poema “Alívio imediato” (1989), que “O melhor esconderijo/ a maior escuridão, já não servem de abrigo/ já não dão proteção”.

Versos	Estrofe 3	Recurso antitético e/ou paradoxal
1	Nas grandes cidades de um país tão irreal	Antítese implícita
2	Os muros e as grades nos protegem de nosso próprio mal	Metáfora
3	Levamos uma vida que não nos leva a nada	Paradoxo
4	Levamos muito tempo pra descobrir	Constatação paradoxal
5	Que não é por aí, não é por nada não	Anáfora
6	Não, não, não pode ser, é claro que não é	Anáfora

Quadro demonstrativo 20:análise estilística da 3ª estrofe do poema “Muros e grades”.

Nesta sextilha, são lançadas contraposições, paradoxos, visto que, no seu terceiro verso, há uma constatação paradoxal que aponta para falta de sentido, um sentido subjetivo, de modo que o eu-lírico aponta para a inutilidade das ações e para a insatisfação, o que leva à consciência do absurdo existencial. A ideia é enfatizada tendo como base argumentativa o vocábulo “não” que aparece e se repete por duas vezes no verso 5 e por quatro vezes no verso 6. Ou seja, recorre-se à anáfora, recurso estilístico que ao repetir conscientemente determinada palavra ou expressão, tem o intuito de reforçar, enfatizar o sentido.

Para Eagleton (2001), sendo a contemporaneidade complexa e contraditória, expressa a realidade social fragmentada do presente, corporificando atitude, além de insatisfação, também de rebeldia implícita, o que transparece no poema “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém” (1991): Se te disseram pra não virar a mesa/Se te disseram que o ataque é a pior defesa/Se te imploraram pra esperar a sobremesa/ Ouça o que eu digo: não ouça ninguém. E o que nos devem/Queremos em dobro/Queremos em dólar/Queremos agora”.

Remetemo-nos, neste momento, às proposições sobre questões estéticas, suporte para a elaboração da crítica marxista, sendo seus precursores Franz Mehring e Georgi Plekhanov, (*apud* HATTNER, 1998), os quais apontavam para a vinculação entre arte e classes sociais, visto que, tanto o mundo interior quanto exterior encontram sua expressão na poesia. Portanto, o medo da

violência se manifesta no espaço das contradições sociais. Nessa direção, observamos ainda versos do poema “Ouça o que eu digo, não ouça ninguém”: “Tantas pessoas/Paradas na esquina/Assistindo a cena:/Pele morena,/ Vendendo jornais/Vendendo muito mais/Do que queria vender/Vozes à toa, Ecos na esquina/Narrando a cena/:Criança pequena/Cheirando cola/Beijando a sola/Dos sapatos”. Observamos nitidamente nos versos um delineamento dos traços da sociedade contemporânea, descrevendo cenas cotidianas que incentivam o fechar de vidraças e o desviar de olhos de quem delas não querem ser espectador.

Eagleton (1998) reconhece que as tendências contemporâneas têm uma razão de ser, figurando como expressão necessária de ideologia de uma nova época e situação histórica. Nesse sentido, observamos que “Muros e grades”, poema que escolhemos como base de análise para a temática retratos do contemporâneo, na sua quarta estrofe, apresenta riqueza de recursos estilísticos. No verso 1, meninos de rua, metaforicamente, corresponderiam a delírios, pela êxtase causada, em muitos casos, por cheirarem pela cola ou tinner, entre outros paliativos emocionais que levam à ruína destes seres ainda em formação.

No verso 2, há metáfora paradoxal, pois “nua e crua” se diz do que é claramente o que é, explicitamente, sem rodeios; no entanto, a constatação da violência clandestina, procurando se mover às escondidas (transvestida), embora todos saibam e acompanhem pelo meios de comunicação e por experiência própria – em muitas ocasiões, uma violência tanto para vítimas quanto para seus praticantes –, se estende também a todas as camadas sociais e a todos os campos e esferas. Assim também observamos no poema “A violência transvestida seu Trottoir”:

No ar que se respira, nos gestos mais banais,/em regras, mandamentos, julgamentos, tribunais/ na vitória do mais forte, na derrota dos iguais [...] nas arquibancadas, nas cadeiras, nas gerais[...]Nos anúncios de cigarro que avisam que fumar faz mal [...] Eles dizem com ternura: O que vale é a intenção/E te dão um cheque sem fundos/Do fundo do coração (GESSINGER, 1990).

No verso 3 da quarta estrofe de “Muros e grades”, encontramos o fenômeno estilístico denominado paronomásia, com os vocábulos delírios, delitos e delícias, bem como, aliteração pelo emprego das consoantes D e L.

Versos	Estrofe 4	Recursos estilísticos
1	Meninos de rua, delírios de ruína	Metáfora
2	Violência nua e crua, verdade clandestina	Metáfora
3	Delírios de ruína, delitos e delícias	Aliteração/ metáfora/paradoxo

4	A violência travestida, faz seu trottoir	Paradoxo/metáfora
5	Em armas de brinquedo, medo de brincar	Metáfora/paradoxo e intratextualidade
6	Em anúncios luminosos, lâminas de barbear!	Intratextualidade/Metáfora

Quadro demonstrativo 21: análise estilística da 4ª estrofe do poema “Muros e grades

A construção metafórica, antitética e paradoxal apresenta a descrição da paisagem social tipicamente urbana, contrastando e aproximando: delírios, causados pelo álcool e drogas, são as delícias infanto-juvenis, enganosas deste público marginalizado, que levam aos delitos e que apontam para a ruína (reforço da miséria, penitenciárias lotadas e cova rasa).

Os versos 4, 5 e 6 reúnem um jogo estilístico metafórico paradoxal de modo a se complementarem em um todo interpretativo: a violência urbana se disfarça e prostitui as ruas (trottoir). Nos versos 5 e 6, nota-se a recorrência à intratextualidade, pois trata-se de versos que também estão contidos no poema “A violência travestida, faz seu trottoir” (1990), promovendo, assim, um diálogo temático; “a violência transvestida faz seu trottoir em anúncios luminosos/lâminas de barbear/ armas de brinquedo/ medo de brincar”.

Por mais que estejamos escondidos atrás de muros e grades, a violência é retrato estampado nas manchetes de jornais e telejornais, visível pelas vidraças e retrovisores, transvestida nas propagandas e anúncios e sustentada pela lógica urbana e seu crescimento acelerado e desorganizado. “Na procura doentia de qualquer prazer[...] Na maioria silenciosa, orgulhosa de não ter/Vontade de gritar, nada pra dizer/[...] Na mídia, na moda, nas farmácias/No quarto de dormir, na sala de jantar/A morte anda tão viva, a vida anda pra trás/É a livre iniciativa, igualdade aos desiguais/ Na hora de dormir, na sala de estar/A violência travestida faz seu trottoir”. Por conta do sistema falho, este é o álbum de fotos do contemporâneo, de uma sociedade que é refém e responsável por esse sistema.

Abrimos um parêntese refletindo que um dos versos do poema “A violência transvestida seu Trottoir (1990), ou seja, “na vitória do mais forte, na derrota dos iguais”, dialoga com o poema Ninguém=ninguém (1992), de modo a também auxiliar na construção do retrato das inter-relações da sociedade contemporânea. O poema *Ninguém=ninguém* estabelece relação intertextual com a obra *Revolução dos Bichos*, de autoria de George Orwell (1984 *apud* OSIKE, 2011), de onde vem um de seus versos “todos iguais, mas uns mais iguais que os outros”. Observa-se que o poeta, em vez de escrever a palavra “igual” no título do poema, usou o sinal matemático (=), já assinalando uma sociedade baseada nos movimentos capitalistas e consumistas desenfreados; portanto,

conclui-se que “ A cobiça anda de rédeas soltas”, verso presente no poema “Herdeiro da Pampa Pobre”, de 1991.

Ninguém=ninguém apresenta uma metáfora de quadros e ruas representando os sujeitos e como são vistos uns pelos outros: “Há tantos quadros na parede/ Há tantas formas de se ver o mesmo quadro/ Há tanta gente pelas ruas/ Há tantas ruas e nenhuma é igual a outra [...] Me encanta que tanta gente sinta (se é que sente) a mesma indiferença”. Nesse retrato apresentado, levantamos a questão do desgaste da alteridade e da empatia, sendo alteridade o ato de nos colocarmos no lugar do outro, entender suas angústias e sofrimentos, bem como reconhecer e respeitar pessoas, culturas e credos diferente, enquanto, empatia, se refere ao reconhecimento emocionalmente da existência do outro, é a própria prática da alteridade, figurando esses como conceitos essenciais para uma Democracia.

Os seguintes versos de “Ninguém=ninguém”: “Há palavras que nunca são ditas/Há muitas vozes repetindo a mesma frase: Ninguém = ninguém/Me espanta que tanta gente minta/(descaradamente) a mesma mentira”, alude à frase clichê “a propaganda é a alma do negócio”, parafraseada intertextualmente por Gessinger em seu poema “A promessa” (1995), como “a propaganda é a arma do negócio”, nos encaminha a refletir que, no contemporâneo, não há pudor em mentir, sendo a mentira, mais do que a propaganda: passou a ser a alma e a arma do negócio.

O verso “a vida seca, os olhos úmidos” dialoga intertextualmente com o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Personificando, metaforicamente, o contemporâneo, apreciamos um retrato de um ser desalentado em lágrimas, descrente e desacreditado. Os versos “são todos iguais/E tão desiguais/uns mais iguais que os outros”, contando com os recursos estilísticos da anáfora, da paronomásia, aliteração e assonância, mostram um jogo de espelhos. O “eu” é coletivo, por exemplo, na Copa do Mundo de futebol; é grupal conforme seu time; é individual entre seus muros e grades. Somos iguais para a Biologia enquanto seres humanos, lembrando aqui também o milagre da concepção: “Entre duas pessoas/ Entre quatro paredes/Tudo fica claro/ Ninguém fica indiferente”, porém desiguais, conforme etnias. Portanto, paradoxalmente, há aqueles “mais” iguais que os outros e se uns são “mais” iguais, outros são “menos” iguais, ou “mais” diferentes, em uma sociedade de indiferenças.

Retomando o poema “Muros e grades”, sua quinta e última estrofe traz a figura de linguagem comparação evidenciada pelo conectivo “como”, nos 4 versos da estrofe, sugerindo uma vida absurda, sem lógica, por conseguinte paradoxal, o que se esclarece e reforça no verso 4. Observa-se:

Versos	Estrofe 5	Recurso antitético e ou paradoxal
1	Viver assim é um absurdo (como outro qualquer)	Comparação
2	Como tentar um suicídio (ou amar uma mulher)	Comparação Metafórica
3	Viver assim é um absurdo (como outro qualquer)	Comparação
4	Como lutar pelo poder (lutar como puder)	Metáfora comparativa

Quadro demonstrativo 22: análise estilística da 5ª estrofe do poema “Muros e grades”.

O recurso comparativo metafórico, que acontece no verso 3, traz uma reflexão e abre espaço para uma discussão interessante quando o poeta cita como absurdo amar uma mulher, afirmação em evidência no verso entre parênteses. A metáfora comparativa poderia remeter a variadas associações, de cunho filosófico, psicológico, e reforçadas em versos diversos: Freud (1996) relacionava a mulher a algo obscuro, que ele mesmo não conseguia dizer, tamanha sua dificuldade em decifrar a alma feminina. Ainda na esfera da Psicanálise, Lacan (1973) cunha ao feminino o conceito de não-todo, algo de ordem indizível, algo que não pode ser dito. Valdiva (1997) descreve que em uma mulher sempre há algo de verdadeiro e falso, luz, sombra e escuridão. Pelo viés filosófico, Nietzsche (2011), uma fontes de obra de Gessinger, atestou que “na vingança e no amor a mulher é mais bárbara do que o homem [...] Há mulheres que, por mais que as pesquisemos, não têm interior, são puras máscaras. É digno de pena o homem que se envolve com estes seres quase espectrais”. Paulo Ricardo, contemporâneo a Gessinger, aponta nos versos de “Louras geladas” (1984), que: “toda mulher é sempre assim, vocês são todas iguais, nos enlouquecem e então se esquecem e já não querem mais”. Em simplificação e defesa, ainda que ambígua, Caetano Veloso, por meio do poema “Dom de iludir” (1982), apresenta um eu lírico feminino que dialoga com um interlocutor masculino, explicando ser frágil, uma sobrevivente, cujo mentir, seduzir e iludir é essência nata, compreensível e necessária:

Não me venha falar na malícia/De toda mulher/Cada um sabe a dor e a delícia/De ser o que é/Não me olhe como se a polícia/Andasse atrás de mim/Cale a boca/E não cale na boca/Notícia ruim/Você sabe explicar/Você sabe entender/Tudo bem/Você está, você é, /Você faz, você quer, Você tem/Você diz a verdade/E a verdade, é o seu dom de iludir/Como pode querer que a/mulher vá viver sem mentir/

A essência feminina tratada como enigma, como Gessinger deixou transparecer no seu verso, é discurso bastante polêmico, e quanto a assuntos polêmicos, em seu livro *Mapas do acaso* (2011), em uma das crônicas intitulada “A beleza dos fra(n)cos”, afirma que: “no meio em que me movimento, a polêmica é considerada um valor em si. Sinônimo de maior exposição, capa de revista, acessões ao site” (2011, p.52). No título desta pequena crônica, o termo “francos” aparece

de uma forma diferenciada “fra(n)cos”, como inferência a fracos, pois, nos dias de hoje, principalmente no meio artístico, há se estar em evidência a qualquer custo, pois levantar polêmicas e controvérsias alavancam Ibope, o que talvez aponte para fraqueza de caráter em certos casos, considera. “Tenho tido meu quinhão de polêmicas. Não as procurei nem tentei evitá-las”. Portanto, segundo o autor, controvérsias e polêmicas são efeitos colaterais de algo, mas o que considera realmente importante e interessante são: “as canções, os textos, as ideias” (2011, p.52).

Ao analisarmos o estribilho de “Muros e Grades”, verificamos, de maneira geral, o fenômeno logopeia, que, segundo Ezra Pound (*apud* CEIA, 2009), traduz a capacidade de combinação da forma e conteúdo, aliados a recursos estilísticos, com o objetivo de obter a obra sublimada pela beleza estética. Portanto, essa dinâmica, em um todo comunicativo, dialoga com leitor ou ouvinte, promovendo, reflexões, catarse e das mais variadas associações interpretativas.

O referido estribilho vale de recurso estilístico que aqui nomeamos de metafórico paradoxal. Seu primeiro e terceiros versos apresentam antítese implícita entre os vocábulos super e superficial, pois apesar de suscitarem o sentido de “sobre”, super traduz superioridade e superficial traduz superficialidade, ou seja, simplesmente a parte superior de algo, a superfície. Mais especificamente, super etimologicamente tem origem no indo-europeu (*uper*: sobre), tratando-se de prefixo que corresponde a palavras de línguas aparentadas, respectivamente, do latim *super* e do grego *hupér*, de significado equivalente, mas em português hiper é usado como intensificação de super (HOUAISS, 2006).

De modo geral, super indica, então, acima ou excesso; que ocupa uma posição **superior**; que demonstra proeminência e superioridade. Enquanto que superficial, também vem do latim (*superficialis*), composto do prefixo super (sobre) e *facies* (face); ou seja: a face de cima, um derivado de superfícies, *surface* em inglês e *superfície* em português (HOUAISS, 2006). Superficial diz respeito, então, ao que está na parte exterior e visível. Portanto, o verso 1, “Um dia super, uma noite super”, aponta para a metáfora paradoxal de “uma vida superficial”, que se preocupa com a aparência ao invés do conteúdo, sem profundidade, que enxerga e analisa sem refletir sobre o objeto, neste contexto, causa e efeito. Observa-se a estrofe:

Versos	Estribilho	Recursos estilísticos
1	Um dia super, uma noite super, uma vida superficial	Metáfora antitética Paradoxal
2	Entre sombras, entre sobras da nossa escassez	Metáfora antitética Paradoxal
3	Um dia super, uma noite super, uma vida superficial	Metáfora antitética paradoxal

4	Entre cobras, entre escombros, da nossa solidez	Metáforaantitética paradoxal
---	---	---------------------------------

Quadro demonstrativo 23: análise estilística do estribilho do poema “Muros e grades”.

No primeiro e terceiro versos que se repetem “Um dia super, uma noite super, uma vida superficial)”, detectamos a construção de significados para o que se esvazia na superficialidade do período social analisado, apontando para um efêmero modismo e consumismo. Nessa direção, remetemo-nos a Lipovetsky (2007 *apud* FONTENELLE, 2008) que aborda como a moda, o luxo, o lazer, a mídia, a publicidade e o consumo são fenômenos que apontam para o individualismo e para a alienação, no primeiro momento, remetendo aos paradoxos das enganosas e momentâneas felicidades e satisfações. Trata-se, portanto, de “uma aposta paradoxal, que requer escolhas e riscos, dilemas, sem dúvida, próprios de uma sociedade de hiperconsumo, como afirma Fontenelle.

No estribilho analisado também verificamos que, entre outros recursos, o poeta dispôs de paronomásias, utilizando palavras parônimas, fenômeno popularmente conhecido como trocadilhos: sombras e sobras (2º verso), cobras e escombros (4º verso), além de escassez (2º verso) dialogando paronomasicamente com solidez (4º verso). Analisando a construção realizada, observamos antítese implícita entre sobras e escassez, visto que se há sobras não há escassez. Metaforicamente, compreendemos tratar-se da escassez da sociedade em relação a uma existência escassa de sentido e de uma lógica de sobrevivência, lembrando aqui inclusive da poluição e da devastação ambiental. Percebemos a mesma construção estilística em escombros e solidez, visto que se há escombros não há mais uma edificação sólida. Metaforicamente, solidez aponta para a dureza de sentimentos e percepções que levam à valorização de bens de consumo, que aludem tanto a uma vida aparentemente super quanto a um cotidiano superficial.

Em suma, quanto aos traços e retratos da sociedade contemporânea, nada mais representativo, a nosso ver, do que o conto “Passeio Noturno”, de Rubem Fonseca, o qual faz parte do seu livro *Feliz Ano Novo* (1975). O referido conto narra a história de um típico pai de família e homem financeiramente bem sucedido, que tem o privilégio de trocar de carro, sempre pelo mais luxuoso modelo do ano. Após um longo dia capitalista de trabalho, “um dia super”, depois de um belo jantar com a família, em “uma noite super”, sente a necessidade de aventura gerada pela monotonia, em busca de ruptura com normalidade tediosa da vida cotidiana (“uma vida superficial”), sai, como de costume, para um passeio noturno por ruas mais escuras e periféricas, para seu prazeroso jogo de atropelamento a qualquer pobre operário ou doméstica que voltava para casa do seu miserável e mal remunerado trabalho. A narrativa e seu contexto aludem,

então, ao retrato contemporâneo, onde coexistem a violência gratuita, futilidade e solidão interna (“Entre sombras, entre sobras da nossa escassez/ Entre cobras, entre escombros, da nossa solidez”).

3.3 O existencialismo paradoxal contemporâneo expresso nos versos de Gessinger

Partindo-se do pressuposto de que o sujeito é a sociedade e a sociedade é o sujeito, e, neste ínterim, em retrospectiva, nos tópicos anteriores, analisamos, primeiramente, conforme a construção poética em termos tanto estruturais, quanto estilísticos, a identificação na entrelinhas dos versos de Humberto Gessinger, a geração pós-utópica (décadas de 80/90), na fase da reflexão constativa, na sequência buscamos visualização do retrato da sociedade contemporânea, figurando como uma análise externa, ou seja, a visão externa deste sujeito e seu comportamento no meio. Nesse momento, finaliza-se este terceiro capítulo, com uma análise mais interna, ou seja, refletindo como este sujeito sente-se, ou seja, temos como enfoque a essência do sujeito contemporâneo e sua configuração identitária. Temos como poema de base para a análise proposta “Revolta de dândis I” e “Infinita Highway” ambos do ano de 1987, em diálogo com outros poemas do referido autor que se inserem em auxílio ao alcance do objetivo almejado, e para maior elucidação, contamos e trazemos também outras possíveis associações interpretativas, tais como livros, canções, filmes e pensamentos psicanalíticos e filosóficos.

A primeira premissa que serviu de base para a análise realizada neste último tópico emerge da reflexão quanto à paradoxal configuração identitária do sujeito contemporâneo, iniciando-se com a observação da possível escrita antitética de Gessinger representando um viés neobarroco.

O sujeito barroco era antitético, o que transparecia representativamente na sua escrita, revelando dualismo e contradição em virtude do seu contexto histórico, período em que o homem questionava a fé em detrimento aos prazeres da vida, ou seja, os conflitos corpo/ alma, razão/fé.. Haroldo de Campos (1996) afirmou que a questão do Neobarroco ou do Barroco Moderno, vem sendo debatida desde a década de 50, como um fenômeno intersemiótico. Nessa direção, explana Russo (2009) que o conceito neobarroco aponta para a história de uma interferência, de um impulso conceptual originado pela reflexão ao longo do século XX, mais especificamente, uma construção eminentemente novecentista, fruto de um contributo crítico e teórico de prática poética. Para o autor, há reivindicação ao nível estético da Crítica, citando, de Wölfflin a Benjamin, de Riegl a Anceschi, em uma leitura que afirma existir uma espécie de contemporaneidade do Barroco, como traço comum a toda a reflexão sobre a descoberta da cultura de um século. Ainda

sobre o neobarroco contemporâneo, Pelegrin (1990) afirma haver revalorização e redescoberta desta arte do século XVII, instituída já nos finais de Oitocentos, sendo prolongada por todo o século XX também.

Mediante o exposto, observaremos a escrita antitética, ou seja, neobarroca, no poema “Revolta de Dândis I” (GESSINGER, 1987), com base na Estilística Literária, que se concentra nos meios de expressão empregados para fins estéticos, no conteúdo expressivo da linguagem, e que, segundo Brito (2015), não considera a mera comunicação, mas, sim, em como o traço estilístico aponta para sensações interpretativas.

Os recursos estilísticos, podem ou não ser escolhidos aleatoriamente por um poeta, embora que até de forma inconsciente de acordo com sua intenção inspiradora, quer seja emocionar, persuadir, entre tantas possibilidades, havendo para cada objetivo, um recurso, como figuras de linguagem para proposital repetições de termos (anáfora, pleonasma, paralelismo), para a substituição de termos (metonímia, antonomásia etc.); para inversões (hipérbato, anacoluto), para uma necessária relevância da sonoridade (assonância, aliteração, onomatopeia), para mais expressividade por meio de menos palavras (elipse, zeugma, silepse, alusão), para suavizar o discurso (eufemismo), ou para exagerar (hipérbole), para a contradição de ideias (antítese, paradoxo, ironia) e para construção de analogias (comparação, metáfora, catacrese, alegoria) (NAUMANN, 2017).

No poema em questão, observa-se uma anáfora com a conjunção “entre”, utilizada em todas as suas estrofes, exceto no estribilho. Desta feita, conceituando morfologicamente, as preposições são vocábulos que têm a função de ligar termos, no entanto, elas vão além disto, visto que também fazem parte dos aspectos expressivos, como no poema analisado, a preposição “entre”, que vem evocar e desnudar interpretações quanto aos duelos entre ideias e sensações emotivas opostas, o que aponta para as atitudes e sentimentos do sujeito contemporâneo.

Nesta primeira estrofe observamos “entre”, conotativa mente indicando um lugar de entendimento intermediário (versos 1,2 e 3), espaço intermediário temporal (verso 4), um espaço intermediário histórico-cultural (versos 5) e, no verso 6, compreendemos sua utilização como espaço intermediário entre os sujeitos.

Versos	Estrofe 1	Recurso antitético e/ou paradoxal	
1	Entre um rosto e um retrato, o real e o abstrato	Rosto/retrato	Real/abstrato
2	Entre a loucura e a lucidez,	Loucura	Lucidez
3	Entre o uniforme e a nudez	Uniforme	Nudez
4	Entre o fim do mundo e o fim do mês	Fim do mundo	Fim do mês

5	Entre a verdade e o rock inglês	Verdade	Rock inglês
6	Entre os outros e vocês	Outros	Vocês

Quadro demonstrativo 24: análise estilística da 1ª estrofe do poema “Revolta dos Dândis I”.

Observamos as antíteses, palavras de sentidos opostos para contrapor uma ideia e gerar um contraste, considerando-as com traço característico de uma escrita barroca e neobarroca, e, nesse sentido, aludimos a Lulu Santos, que proferiu em versos: "Não existiria som se não houvesse o silêncio. Não haveria luz se não fosse a escuridão".

De maneira geral, a antítese é definida como a figura de pensamento que aproxima termos contrários, ou seja, antítese explícita (loucura e lucidez, uniforme e nudez, verso 2), mas, há situações discursivas em que acontece a partir de ideias contrárias que não são, necessariamente, termos antônimos, fenômeno este que aqui nomearemos de antítese implícita, como observamos nos versos 4, 5 e 6 (fim do mundo e fim do mês, verdade e o rock inglês e os outros e vocês).

É possível pontuar a existência de uma tênue distância e diferenciação metafórica entre os termos pinçados pelo poeta. A exemplo, “entre” em “um rosto e um retrato, o real e o abstrato (verso 1), há a teoria semiótica de Pierce: ícone, símbolo e objeto. Em “entre” “a loucura e a lucidez”, (verso 2), há a possível associação interpretativa que nos remete à obra *O alienista*, de Machado de Assis (1882), visto que, seu protagonista, o psiquiatra Dr. Bacamarte, constrói um manicômio chamado Casa Verde para tratar os loucos da cidade. Primeiramente, foram internados aqueles já considerados doente mentais pela sociedade, mas, no decorrer, 75% de sua população foi internada, pois o médico as tendo observado, enxergava loucura nas suas atitudes. O alienista, percebendo que a maioria apresentava desvios de personalidade e não seguia um padrão, concluiu que sua teoria inicial estava errada, assim, libertando todos os internos. Ao refazer sua teoria, concluiu que ninguém tem uma personalidade perfeita, então o único anormal era ele, decidindo trancar-se sozinho na Casa Verde para o resto de sua vida. Quanto à palavra “entre” em “a verdade e o rock inglês” (verso 5), aludimos pensar que quando se pensa em rock logo nos remetemos ao americano Elvis Presley e, principalmente, ao rock da banda inglesa Beatles, porém, a verdade histórica aponta que o estilo surgiu nos Estados Unidos, com origem da música negra, firmando-se como um gênero musical contracultural, derrubando barreiras raciais.

No entanto, a leitura interpretativa que fazemos neste estudo vai além desta acima exposta, pois, partindo-se de Trotski (*apud* HATTNER, 1998), que afirma que a arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos, acreditamos que a construção antitética realizada nos direciona para uma interpretação que mais se próxima à mensagem pretendida pelo poeta, posto que o eu lírico deste poema está imerso em um contexto

de produção, que apesar de mais reflexivo quanto a ideologias idealistas, mostra um eu lírico antitético, pairando e centrado entre a opinião e o politicamente correto, entre a liberdade de expressão e a ética, dentro de um coletivo dispersamente unido (entre os outros e vocês, verso 6).

A segunda estrofe também apresenta o fenômeno de antítese implícita (verso 1), visto que, americanos, soviéticos, gregos e troianos são classificados como adjetivos gentílicos ou pátrios, não figurando, assim, como termos opostos. Observa-se a estrofe:

Versos	Estrofe 2	Recurso antitético e ou paradoxal
1	Entre americanos e soviéticos, gregos e troianos	Antítese implícita
2	Entra ano e sai ano, sempre os mesmos planos	Personificação metafórica
3	Entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos	Metáfora
4	Mas eu nunca sei pra onde vamos	Complemento da Metáfora

Quadro demonstrativo 25: análise estilística da 2ª estrofe do poema “Revolta dos Dândis I”.

Porém, entre americanos e soviéticos houve a Guerra Fria (1947 a 1991) e entre os gregos e os troianos, de acordo com a mitologia grega, também houve uma guerra (1250 a.C., a 1180 a.C), o que aponta para a paratextualidade que, segundo Genette (1982), implica relação não explícita, exigindo, assim, metacompetência do co-enunciador para seu reconhecimento. Portanto, a ideia antitética implícita no verso aponta para questões de desentendimentos históricos, que necessitam de conhecimentos gerais para sua percepção.

No verso 2, identificamos a existência de um fenômeno que aqui denominamos personificação metafórica. A personificação fornece características animadas aos inanimados e, neste caso, a ano. Afirmamos que o poeta personificou o vocábulo “ano” ao lhe conferir, conotativamente, a ação verbal “entrar”, que significa, lexicalmente, um verbo intransitivo de passar de fora para dentro; ir ou vir para dentro, portanto, havendo a metáfora apontada para a mudança cronológica do tempo contado em 12 meses (ano), representando o sentido da monotonia existencial. O verso 3 traz outra metáfora: “Entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos”, referindo-se às ansiedades e perspectivas coletivas, que se renovam a cada ano.

É possível compreendermos, na construção poética realizada, partindo de apontamentos de Genette (1969), que a escrita neobarroca se apresenta tendo como ordem a abertura, envolta no sincretismo que dá vazão razoavelmente equilibrada a elementos dispares, em uma encruzilhada tipicamente atemporal, visto que invoca sentimentos de insatisfação, de falta de direcionamento e de falta de sentido para a existência, sensações comuns ao ser humano, ideia

completada no verso 4 (“Mas eu nunca sei pra onde vamos”) o que nos remete à famosa frase “Ser ou não ser, eis a questão”, proferida pelo personagem Hamlet, durante o monólogo da peça homônima de William Shakespeare.

Nos versos 1 e 2 da terceira estrofe, identificamos um exemplo de intratextualidade, havendo relação entre textos do mesmo autor, ou seja, quando o poeta reescreve a si mesmo, sendo capaz de criar elos, de forma parafrásica, ou mesmo ao se apropriar de si mesmo de forma explícita, posto que, “entre a crença e os fiéis/entre os dedos e os anéis”, são versos presentes no seu outro poema “Revolta de Dândis II”, recurso inclusive utilizado nos títulos destes poemas, sendo o primeiro Revolta dos dândis I, aqui analisado.

A construção engendrada na terceira estrofe traz a consciência de um mal-estar do sujeito contemporâneo que também se expressa por recursos estilísticos do neobarroco. Segundo Sarduy (1999), é a arte retomada que abre discussão, visto que reflete desarmonia e quebra de homogeneidade do fundamento epistêmico, ou seja, reflexo de um saber que não está mais pacificamente fechado em si mesmo.

Observa-se:

Versos	Estrofe 3	Recursos estilísticos
1	Entre a crença e os fiéis	Intratextualidade
2	Entre os dedos e os anéis	Intratextualidade
3	Entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos	Metáfora
4	Mas eu nunca sei em que ano estamos	Complemento da Metáfora

Quadro demonstrativo 26: análise estilística da 3ª estrofe do poema “Revolta dos Dândis I”.

Para Eagleton, sendo a contemporaneidade complexa e contraditória, expressa a realidade social fragmentada do presente, corporificando atitude de insatisfação e rebeldia implícita, perceptível no último verso desta terceira estrofe (“Mas eu nunca sei em que ano estamos”). Tal qual o sujeito do século XX, incluímos aqui, também o do século XXI, que traduz esta escrita antitética contemporânea apontando, conforme explicações de Sarduy (1999), para o neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode atingir seu objeto, um desejo que esconde a falta.

O primeiro verso da quarta estrofe apresenta antítese implícita, pois “mortos” é contrário de “vivos”, mas infere-se que feridos estão vivos. Também identificamos uma alusão, figura estilística intertextual, caracterizada pelo uso de uma referência ou citação a um fato ou pessoa,

real ou fictícia, necessariamente de conhecimento do interlocutor, como se dá com os ditados populares, no caso, “entre mortos e feridos”.

V.	Estrofe 4	Recurso antitético e ou paradoxal
1	Entre mortos e feridos	Antítese implícita
2	Entre gritos e gemidos	Antítese explícita
3	A mentira e a verdade	Antítese explícita
4	A solidão e a cidade	Antítese implícita metafórica
5	Entre um copo e outro da mesma bebida	Metáfora
6	Entre tantos corpos com a mesma ferida	Metáfora
7	Eu me sinto um estrangeiro, passageiro de algum trem	Metáfora
8	Que não passa por aqui, que não passa de ilusão.	Paradoxo

Quadro demonstrativo 27: análise estilística da 4ª estrofe do poema “Revolta dos Dândis I”.

Vale ressaltar que aversão original do dito popular “entre mortos e feridos” aparecera na comédia *Águas de Lourdes*, de Manuel Pereira Lobato (1878): “entre mortos e feridos alguém há de escapar”. A inferência imediata consiste em extrair de uma só proposição outra proposição, portanto, inferimos à alusão utilizada, a “apesar dos pesares”, pensando no contexto de produção contemporâneo antitético e paradoxal, conturbado e violento.

No verso 2, gritos e gemidos são explicitamente termos antitéticos, assim como mentira e verdade, no verso 3. O quarto verso (“solidão e cidade”) apresenta termos que são somente implicitamente contrários, em auxílio à metáfora da sensação de solidão do sujeito, mesmo com tantas possibilidades de comunicação e deslocamento, e “cidade” metaforizando o contexto contemporâneo.

O verso 5 (“copo e outro da mesma bebida”) traz metáfora que aponta para uma inferência dedutiva, compreendendo-se “copo” como os sujeitos e “mesma bebida” como as problemáticas contemporâneas, ideia que se completa e se repete pela metáfora realizada no verso 6 (“corpos com a mesma ferida”).

O poema “A revolta de Dândis” mantém, ainda, intertextualidade com obras do escritor francês Albert Camus; aliás, as referências ao discurso existencial de Camus perpassam os poemas de Gessinger, sendo uma de suas principais influências. Informa Lucchese (2016) que, em algumas apresentações ao vivo, Humberto inclusive canta: “Eu me sinto um estrangeiro / personagem de Camus”. Nessa mesma direção, Gessinger nos lembra de que um dos personagens

de Machado de Assis externou: “Tenho tédio à controvérsia”, frase que, na opinião do autor, poderia ter dito simplesmente como sendo sua, mas a qual, no entanto, o autor insiste pontuar a origem, visto que “faço questão de dar a autoria. Reconhecer é tão bonito quanto criar” (2011, p.51).

O título do poema, “A revolta de Dândis”, corresponde a um dos capítulos do livro *O homem revoltado*, de Camus, ensaio humanista que ataca os crimes perpetuados em nome da revolta. Identifica-se, assim, caso de intertextualidade explícita no estribilho do poema por meio da citação de um capítulo do livro: “Eu me sinto um estrangeiro, passageiro de algum trem, que não passa por aqui, que não passa de ilusão”, versos que também aludem intertextualmente à obra *O estrangeiro*, romance que aborda o absurdo na vida humana, também de autoria de Camus.

Observa-se, nos versos 1 e 2 do estribilho, uma metáfora comparativa, pois, a metáfora acontece de maneira implícita, sem conectivo, com sentido não literal, mas, apesar da comparação ser uma figura de palavra que se vale de reforço de um conectivo, a colocação “eu me sinto” figura com um conectivo comparativo. Observa-se:

Versos	Estribilho	Recurso antitético e ou paradoxal
1	Eu me sinto um estrangeiro	Metáfora comparativa
2	Passageiro de algum trem	Metáfora
3	Que não passa por aqui	Paradoxo
4	Que não passa de ilusão	Paradoxo

Quadro demonstrativo 28: análise estilística do estribilho do poema “Revolta dos Dândis I”.

Ressalta-se que Dândi, no século XVIII, seria aquele sujeito de muito bom gosto e inteligência, porém, que não pertencia à nobreza, nesse sentido, a construção metafórica-paradoxal realizada neste estribilho remete ao sujeito contemporâneo, que por vezes se sente vazio e deslocado, estático diante da incerteza e do pessimismo que emerge da análise racional da realidade, em uma crise existencial crônica. Portanto, os versos 3 e 4 representam um discurso paradoxal, registrando ideias contraditórias, visto que, de modo literal não é possível ser um passageiro de um trem, que além de não passar pela rota itinerária, não existe, é “ilusão”.

Mediante o exposto, concluímos como passível de observação um viés neobarroco na escrita antitética de Humberto Gessinger, e afirmamos que há um olhar intelectual, como em uma reconstrução histórica no presente que identifica quem o constrói, o que nos leva a compreender também como uma antitética configuração identitária do sujeito contemporâneo.

Neste viés de análise, continuamos questionando de que forma, em termos estilísticos, os versos de Humberto Gessinger apontam para a problemática do homem contemporâneo e seus paradoxos existenciais, observando o diálogo entre versos de vários de seus poemas, bem como, com outros textos, até mesmo inusitados, que se apresentam como possíveis associações interpretativas. Antes de apresentarmos a análise proposta, intuímos como oportuno falar um pouco sobre paradoxo, termo tão complexo que se aplica à Linguística, à Matemática, à Filosofia, à Física e, também, como no caso, à Literatura.

O vocábulo paradoxo é composto do prefixo “*para*” (contrário a), conjugado ao sufixo nominal *doxa* (opinião). Paradoxal, seu, adjetivo é comum de dois gêneros, definindo-se como aquele ou aquela que significa algo ou que contém ou envolve o incoerente ou absurdo, também definido como algo contrário à opinião ou ao senso comum (HOUAISS, 2006). O termo remonta à Antiguidade, visto que, a História aponta que Zenão, filósofo da era pré-socrática, tenha desenvolvido cerca de quarenta paradoxos, para tentar provar que o universo seria único, imutável e imóvel.

Os principais tipos de paradoxos compreendem: verídicos, cujos resultados não são intuitivos, mas, sim, baseados em resultados corretos, como acontece com os matemáticos, lógicos, psicológicos, filosóficos e os físicos; falsídicos, cujos resultados são baseados em raciocínios falsos ou interpretações ambíguas; e paradoxos condicionais, que dependem de certas premissas e ou comprovação. Enquanto figura estilística de pensamento, o paradoxo ou oxímoro, indica contradição. Em um enunciado que apresenta apenas contraste, ele se configuraria em uma antítese; no entanto, para que ocorra o paradoxo, obrigatoriamente, é preciso haver uma ideia coerente e bem estruturada que, apresentando elementos contraditórios, infere o raciocínio capaz de desmembrar as ideias contrastantes.

O paradoxo é bastante presente nas artes, como na pintura, citando-se, por exemplo, as imagens paradoxais no surrealismo de Salvador Dalí. Na poesia, podemos nos lembrar, dentre vários exemplos, de “Estou cego e vejo” (Carlos Drummond de Andrade); “Já estou cheio de me sentir vazio/ Meu corpo é quente e estou sentindo frio” (Renato Russo), ou ainda os versos de Vinicius de Moraes: “Eu possa me dizer do amor (que tive): Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure”. Constata-se, nesse exemplo último, que o raciocínio desmembra e analisa que se o amor é infinito, irá durar para sempre, mas se o amor for infinito apenas enquanto durar, então, deixa de ser necessariamente infinito. Conclui-se, no entanto, que se trata de um paradoxo que aponta para um relacionamento romântico que seja vivido com tamanha crença e intensidade como se fosse eterno e infinito.

A construção paradoxal se faz presente na escrita de Gessinger, na qual, dentre vários exemplos, observa-se: “Toda vez que falta luz, o invisível nos salta aos olhos”, haja vista que o invisível não pode ser visto, nem no claro, nem no escuro. No entanto, metaforicamente falando, é no escuro da noite, no escuro do quarto, no escuro do outono ou inverno da vida que temos maior possibilidade de ver o invisível: alguém trazido pela saudade, por exemplo.

“Ontem à noite eu conheci uma guria/ Que eu já conhecia” trata-se de outro paradoxo, visto que há afirmação da ação do verbo conhecer, realizada no pretérito perfeito, sendo inclusive reforçada pelo advérbio de tempo “já”, que assinala a anterioridade da ação. No entanto, poderia assumir o significado de ter a possibilidade de se conhecer melhor alguém com quem se teve pouco contato, ou mesmo uma metáfora, possível pelo contexto melancólico do poema, apontando para um reencontro interno, em uma noite de solidão e frustração, em um bar, a meia luz, embalado por música de profundos acordes de um piano, como o próprio título “Piano Bar” sugere, remetendo que, depois de drinks, na madrugada, na rua silenciosa, se depara com consigo mesmo.

“*Nada é uma palavra esperando tradução*” é outro exemplo passível de menção, uma vez que há traduções da palavra “nada” para outros idiomas, diferentemente do vocábulo “saudade”, que não encontra em muitas línguas tradução. Também contempla lugar funcional na morfossintaxe, lexicalmente definido como o que não existe, o vazio. Portanto, colocação realizada pelo poeta, contempla a paradoxo do indivíduo socialmente nulo, desvalorizado, esperando a ascensão merecida, esperando se encontrar intimamente no seu contexto e na sua existência, buscando sentido, “esperando tradução”. Completar-se-ia esta ideia no poema “Terra de gigantes” (1987). “Mas, hey mãe/alguma coisa ficou pra trás/ Antigamente eu sabia exatamente o que fazer/ Mas, hey hey, mãe!/ Por mais que a gente cresça/ Há sempre coisas que a gente/ Não pode entender”.

Na construção “O fogo ilumina muito, por muito pouco tempo/ E em muito pouco tempo/O fogo apaga tudo, tudo um dia vira luz”, nota-se que Gessinger utilizou-se de aliterações (consoantes t e p), paronomásias (muito, pouco, tempo, tempo) e antítese, tanto no primeiro quanto no segundo verso (muito/pouco), sendo possível visualizar mentalmente a dinâmica do fogo, ou seja, a luz causada, as oscilações de sua chama com sua devastação. O engenho paradoxal reside no fogo e sua chama; bela, poderosa e necessária, em oposição ao escuro cinzento que suas chamas deixam em cinzas, após se alimentarem da vida (vegetal ou animal).

A metáfora pode ainda estar relacionada à juventude que, conforme, Gessinger, recorrendo novamente à outra metáfora, pontua: “A juventude é uma banda/ Numa propaganda de refrigerantes” (“Terra de gigantes”, 1987). A juventude, metaforicamente, uma banda que encanta quando está passando estridentemente colorida, como a juventude que também é chamativa,

inclusive, lembrando-se das tribos urbanas juvenis e seus acessórios. A juventude seria como a dinâmica da queima do fogo, detendo grande poder de construção, quando uma queimada se direciona ao plantio ou edificação consciente e sustentável; e juventude também como aquilo que significa e sustenta o futuro positivo de uma nação. Mas, seu poder de devastação também é equivalente a ambos: o fogo, lembrando as queimadas que tem destruído fauna e flora, a juventude como grupo de risco para DSTs, drogas lícitas e ilícitas e suas consequências também para família e sociedade. Como o fogo e suas chamas, a juventude é tão fugaz, tão efêmera, deixando, paradoxalmente, cinzas e detalhes chamuscados, que trarão arrependimentos, mas também o mais prazeroso sentimento saudosista.

Observamos que os paradoxos geralmente são acompanhados de metáforas, como podemos observar nos versos do poema “Piano Bar” (GESSINGER, 1984): “Todos os dias eu venho ao mesmo lugar/ Às vezes fica longe, difícil de encontrar”. Trata-se de uma colocação paradoxal, pois se o sujeito vai todos os dias até o mesmo lugar, pela lógica não terá dificuldade em lá chegar, pois conhece o caminho muito bem. A metáfora realizada poderia se traduzir pela monotonia cotidiana de uma vida familiar ou profissional.

A metáfora, segundo Ilari (2013), compreende recurso estilístico que contempla o processo analógico, de modo a ir da além da simples apresentação de propriedades comuns, pensando em uma realidade nos termos de outra. Além do prazer estético que proporciona, se torna uma poderosa fonte de novos conhecimentos e novos comportamentos, como observaremos no poema “Infinita highway” (1987), que tem a metáfora como sua figura estilística regente.

O título deste poema traz o vocábulo “*highway*”, oriundo da língua inglesa, cuja tradução literal é autoestrada ou rodovia, lembrando que as palavras evocativas além de contribuir com associações de significado, podem direcionar à determinada época, local ou certo meio social, tais como gírias, arcaísmos, neologismos, termos dialetais e, no caso, o estrangeirismo, ou seja, a utilização de termos de língua estrangeira, que esteve muito presente, principalmente na escrita das décadas de 80/90.

Na primeira estrofe, o eu lírico inicia apresentando um interlocutor, com quem dividirá reflexões existenciais. Nesse momento, o interlocutor não é identificado, mas lhe é atribuído o motivo de vida corrida do eu lírico sempre em busca sempre de algo.

O adjetivo “infinita” apresenta a dimensão da referida autoestrada, onde o eu lírico afirma correr: “Você me faz correr demais/ Os riscos desta highway”, local que requer maior velocidade, que conta com fluxo, pontes, curvas, cruzamentos, elementos ricos de significados que se traduzem em metáfora da jornada da vida, repleta de perigos, riscos e contratempo. Nesse aspecto, percebemos possível diálogo temático com os poemas “Me esqueci de viver”, de José

Augusto (1979) (“De tanto correr pela vida sem freio[...]”); com “Tocando em frente” (1990), de Almir Sater e Renato Teixeira (“Ando devagar/Porque já tive pressa”); e, principalmente, com “Estrada da Vida (1977), de autoria de José Rico: (“Nesta longa estrada da vida/Vou correndo e não posso parar [...]”), referência, esta última, confirmada por Gessinger, em entrevista concedida à revista eletrônica Zero Hora (2013). Portanto, compreendemos que a temática da existência é recorrente em versos poéticos, citando-se “O Que é, o Que é?” (1982), de autoria de Gonzaguinha, que questiona: “E a vida? E a vida o que é diga lá, meu irmão? /Ela é a batida de um coração? Ela é uma doce ilusão? / Mas e a vida? Ela é maravilha ou é sofrimento? Ela é alegria ou lamento? O que é, o que é meu irmão?”.

A escrita de Gessinger, para expressar seus pontos de vista, é rica em figuras de linguagem que suscitam o esforço do pensamento interpretativo do leitor ou ouvinte para associações e analogias. O autor explica, em seu livro de crônicas *Mapas do Acaso* (2011, p.9), que os profissionais dizem que analogia é uma forma preguiçosa de pensar. “Às vezes acho que preguiça é uma virtude. Nas mesmas horas que coragem é uma chatice”.

O recurso estilístico base utilizado nesta primeira estrofe é a metáfora: “Você me faz correr atrás/ Do horizonte desta *highway*”, visto que correr atrás do horizonte da estrada, metaforicamente, aponta na busca do sujeito pela sobrevivência, mas também por bens, e até por status, em um mercado de trabalho extremamente competitivo, estando sujeito, envolto no consumismo que aponta sempre para um horizonte, para o inalcançável; para a ilusória satisfação plena ao longo da existência.

Na segunda estrofe, predomina também a metáfora: “Ninguém por perto, Silêncio no deserto/ Deserta *highway*, Estamos sós e nenhum de nós/ Sabe exatamente onde vai parar”, apontando para a existência e para a solidão do indivíduo, pois, embora sejamos sujeitos sociais, nascemos sós e morreremos sós; e, mesmo entre os iguais, ou seja, família, tribos, meio escolar/acadêmico, no trabalho, estamos sós, buscando nos sobressair e/ou buscando adequação, e, embora saibamos da dinâmica “nascer, viver e morrer”, não sabemos quando será o fim desta existência. A ideia paradoxal reside na consciência do fato de que, embora o sujeito saiba que a partir do nascimento toma a direção da existência (*highway*) para a morte, vive como se eterno fosse, travando batalhas internas e externas, pois a vida é, de maneira geral: “Sempre desejada/ Por mais que esteja errada/ Ninguém quer a morte/Só saúde e sorte” (GONZAGUINHA, 1982).

Nas obras de Gessinger, nota-se uma fina e sofisticada leitura da Filosofia, com referência a autores essenciais do existencialismo. O poema em análise, que assume como tema a questão existencial, evidencia a influência do filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre, o mesmo ocorrendo nos seus poemas “A Revolta dos Dândis”, “Terra de Gigantes”, “Refrão de

Bolero”. Observa-se em “Guardas da fronteira”: Acontece que eu não tenho escolha /Por isso mesmo é que eu sou livre /Não sou eu o mentiroso /Foi Sartre quem escreveu o livro”. É válido lembrar que, entre seus trabalhos, Sartre escreveu romances, contos e peças teatrais que contemplam a interface Literatura/Filosofia.

Em “Infinita *highway*”, é clara a presença do discurso sartreano, filósofo existencialista que traz a ideia de que a existência precede sempre a essência, pensamento desenvolvido em *O ser e o nada*. “O homem, tal como concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer” (SARTRE, 1978, p.6). Vale comentar que, talvez, destas leituras de Sartre, se explique o vocábulo “nada” ser tão recorrente nos poemas de Gessinger, conforme já apresentado neste estudo.

Gessinger realiza, nas primeiras páginas de *Mapas do Acaso* (2011, p.9) uma retrospectiva quanto à sua caminhada, sem a certeza de ter tido a grandeza suficiente para tal. Fala da importância das sabedorias repassadas, que quase sempre são encaradas como clichês, como, por exemplo, que Deus está nos detalhes e que as coisas simples são as melhores. O pensamento do autor se fecha com a constatação da efemeridade, tanto das pessoas quanto dos bons momentos da vida. Observamos que, mesmo sendo discípulo da filosofia existencialista, Gessinger difere da posição ateísta antropocêntrica de Sartre, que ao negar que haja algo como uma natureza humana, uma essência universal que cada indivíduo compartilhasse, também nega que esta essência seria um atributo de Deus. “O existencialismo ateu, que eu represento, é mais coerente” (SARTRE, 1978, p.6).

O poema “Infinita *highway*” contém dois estribilhos. O estribilho 1 faz uso do recurso paradoxal: “Mas não precisamos saber pra onde vamos/ Nós só precisamos ir/ Não queremos ter o que não temos/ Nós só queremos viver/ Sem motivos, nem objetivos/ Estamos vivos e isto é tudo/ É sobretudo a lei/ Da infinita *highway*”.

Na terceira estrofe do poema “Quando eu vivia e morria na cidade/”, observamos que, no verso 1, os verbos viver e morrer estão no pretérito imperfeito, ação do passado, mas que remete à continuidade, em enunciação que confere a ideia de prolongação de fatos ocorridos em direção àquele momento presente. Portanto, o eu lírico pode ter saído de uma metrópole, optando talvez pelo litoral ou pelo campo, mas aqui interpretamos essa conversa com seu interlocutor, (perceptível com a Interjeição dialógica “*Olhe só! Veja você*”), represente uma retrospectiva de vida, tanto individual como coletiva, no que tange à existência de qualquer ser humano: “*Eu não tinha nada, nada a temer/ Mas eu tinha medo, medo desta estrada*”, tecendo assim reflexões que apontam para a maturidade ou mesmo para uma pós-utopia do sujeito contemporâneo, conforme já apresentado neste estudo.

A ideia suscitada no primeiro verso da estrofe 3 é retomada no verso 1 da quarta estrofe do poema, “quando eu vivia e morria na cidade e “eu tinha de tudo, tudo ao meu redor”, ou seja, um retrato do cotidiano urbano, com suas vantagens da comodidade moderna, mas marcado pela falta de sentido para a vida, por conta da superficialidade e da insatisfação. É o que se observa em “*mas tudo que eu sentia era que algo me faltava*” (verso 3), bem como os efeitos psicossomáticos causados pelo emaranhado de situações, que vão desde a violência urbana, enquanto fator externo, aos conflitos pessoais e inter-relacionais, em “*e, à noite, eu acordava banhado em suor*” (verso 4).

O estribilho 2 também é regido por paradoxos e metáforas. “Não queremos lembrar o que esquecemos/ Nós só queremos viver/ Não queremos aprender o que sabemos/ Não queremos nem saber/ Sem motivos, nem objetivos/ Estamos vivos e é só/ Só obedecemos a lei/ Da infinita *highway*”. Nesses versos, sugere-se o fato de estarmos vivos e presos à vida, embora ninguém tenha escolhido participar desta aventura. Seria possível também perceber uma certa rebeldia nos versos, isso porque, segundo Sartre, o homem está condenado a ser livre, e, “uma vez que jogado no mundo”, é responsável por tudo o que faz, constatação bastante angustiante que pode gerar medos e inseguranças para o indivíduo.

O homem é, antes de mais nada, um projeto que se vive subjetivamente, em vez de ser um creme, qualquer coisa podre ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a este projeto: nada há no céu inteligível, o homem será antes de mais o que tiver projetado ser (SARTRE, 1978, p.6).

Na quinta estrofe, no verso 1, o eu lírico identifica seu interlocutor como uma moça, provavelmente, tratando-se de um relacionamento romântico, “Escute garota”, mas que, na verdade, acreditamos ter o papel de um fio condutor para o poeta tecer reflexões existenciais com o leitor ou ouvinte. No mesmo verso, há personificação do vento: “o vento canta uma canção”, e a continuação do raciocínio “Dessas que a gente nunca canta sem razão”. Portanto, metaforicamente, o vento representa um oportuno momento de conversa, como se o assunto tratado viesse a calhar, no que tange ao desejo do poeta em colocar em pauta um assunto filosófico, e até psicanalítico, com o objetivo de promover reflexões em tempos tão controversos. Trata-se de assunto, aliás, atemporal, visto que a problematização das décadas de 80/90 apresentada se estende ao século XXI.

No verso 3, o interlocutor é questionado: “Me diga, garota: Será a estrada uma prisão?”, o que nos remete a apontamentos de Sartre quanto ao outro que não é quem eu sou, e que é o que eu

não sou, visto que a essência humana é individual. A metáfora reside em estrada/vida e prisão/existência, pensado que estamos presos à vida, exceto em caso de suicídio.

Os versos 4 e 5 partem do princípio de que, apesar da certeza da dinâmica nascer/viver morrer, não podemos nos conformar com a inércia: “Mas nem por isso ficaremos parados/ Com a cabeça nas nuvens e os pés no chão”, constatação que nos permite associar aos versos de “Ouro de Tolo” (1973), de autoria de Raul Seixas: “Eu é que não me sento/No trono de um apartamento/Com a boca escancarada/ Cheia de dentes/Esperando a morte chegar”.

Os versos 6, 7 e 8 trazem a continuidade da fala do eu lírico ao seu interlocutor: “Tudo bem, garota, não adianta mesmo ser livre/ Se tanta gente vive sem ter como viver”, o que pode apontar para o pensamento marxista ao analisar aspectos da sociedade moderna, especialmente ligados a conflitos de classe e organização produtiva e o espectro capitalista.

A estrofe 6 repete da segunda estrofe as ideias de solidão e subjetividade: “Estamos sós e nenhum de nós/ Sabe onde quer chegar/ Estamos vivos sem motivos/ Que motivos temos pra estar/ Sem motivos, nem objetivos/ Atrás de palavras escondidas/ Nas entrelinhas do horizonte Dessa highway, silenciosa highway”. Gessinger, em seu livro em prosa, *Nas entrelinhas do Horizonte* (2012, p. 156), em “Autorretrato (nas entrelinhas do horizonte)”, a última crônica da obra, finaliza com alguns questionamentos para reflexão e com os versos deste poema: “Que motivos temos para estar/ atrás de palavras escondidas / nas entrelinhas do horizonte desta highway/ silenciosa highway”. Esclarece que o fascínio dos autorretratos está na mistura do que somos e do queremos ser e as entrelinhas podem revelar mais do que as palavras. “Afim, o que faz a beleza do horizonte? As coisas objetivas, que estão lá longe (prédios recortando o céu, montanhas, nuvens) ou nossa subjetiva capacidade de enxergá-las. “Para onde, por que e até quando vamos?” (2012, p.157).

Sobre a sétima estrofe,

Eu vejo um horizonte trêmulo/ Eu tenho os olhos úmidos/ Eu posso estar completamente enganado/ Eu posso estar correndo pro lado errado/ Mas a dúvida é o preço da pureza,/ e é inútil ter certeza/ Eu vejo as placas dizendo: Não corra, não morra, não fume/ Eu vejo as placas cortando o horizonte, Elas parecem facas de dois gumes.

O autor, no seu livro acima citado, comenta que as recordações de voos da sua banda para shows e de encontros, muitas vezes com celebridades, políticos e algum anônimo interessante, o levou a refletir sobre as leis, como por exemplo, a proibição do cigarro em certos lugares públicos. Anteriormente a tal restrição, as últimas filas de poltronas nos aviões eram destinadas

aos fumantes, enquanto as primeiras, exclusivas para não fumantes, o que representava, segundo o autor, pouca diferença, já que o ar é mesmo para todos em um local fechado. De acordo com Gessinger, é o que acontece com a maioria das leis, pois “há uma área cinza onde elas ficam absurdas” (2012, p.37). Essa reflexão mostra quanto às regras e leis podem ser contraditórias. Mas, em contrapartida, o autor afirma ser fã das leis de trânsito. “É lindo que alguém tenha estudado o fluxo e decidido que esta rua só deve ir, aquela só deve voltar, aqui não dá pra dobrar, lá é obrigatório parar. Parecem limites, mas, na verdade, são os alicerces de uma liberdade maior” (2012, p.98).

Na mencionada estrofe, também encontramos uma frase da obra *O muro*, de Sartre: “a dúvida é o preço da pureza”. A referida obra relata a última noite de três condenados à morte, portanto, especificamente, o muro contra o qual eles serão executados. Podemos, assim, compreender metaforicamente o muro que separa a vida da morte (o atendimento de saúde pública), o muro que separa os cidadãos livres dos condenados (Educação pública), o muro que separa os indivíduos de outros (condição de vida igualitária).

No primeiro verso da oitava estrofe do poema, por sua vez, “Minha vida é tão confusa quanto a América central/ Por isso não me acuse de ser irracional”, observa-se o recurso estilístico híbrido, ou seja, um comparação metafórica. A comparação se realiza por meio do conectivo de semelhança (quanto), e aponta para uma metáfora, visto que o eu lírico aproxima sua vida à América Central. Desmembrando a metáfora temos: A América Central, partindo de informações prestadas por Castellar e Maestro (2009), trata-se de um istmo que, por se tratar de uma área estratégica de ligação, foi muito disputada em várias épocas da história, sendo que lá Estados Unidos, França a Holanda e o Reino Unido possuem seus territórios. Seu relevo sofre constantes choque entre as placas tectônicas, o que se manifesta em terremotos e erupções vulcânicas, havendo cerca de 80 vulcões em atividade, assim como o sujeito contemporâneo brasileiro, em meio às mazelas e injustiça, saúde e educação públicas precárias, e que entra, por vezes, em erupção pelas avenidas do país.

Na sequência, entre o terceiro e quarto verso, o eu lírico nos mostra o meio de comunicação utilizado para a conversa com seu interlocutor: “Escute garota, façamos um trato/ Você desliga o telefone se eu ficar muito abstrato”. A abstração à qual se refere diz respeito à conversa, desde seu início, ter um viés de raciocínio filosófico existencialista, por meio de seguidas metáforas.

No verso 5, o poeta lança representações de pensamentos convergentes: “Eu posso ser um beatle, um beatnik/ Ou um bitolado”: *Beatle* em direção à capacidade de sentir e agir no mundo

(IRWIN,2007); *Beatnik* referente à filosofia dos anos 50, sublinhando a importância de uma melhoria do ser interior, acima das posses materiais; e também o termo bitolado, que entre suas definições, diz respeito ao indivíduo que se fecha mais em si mesmo, comportamento típico do contemporâneo. No verso 6, “Mas eu não sou ator, eu não tô à toa do teu lado”, o eu lírico, aponta para a superficialidade que leva o sujeito a viver representando diferentes papéis e, nesta mesma direção de crítica, nos versos 6, 7 e 8, o eu lírico lança uma proposta a seu interlocutor: “Por isso, garota, façamos um pacto/ De não usar a highway pra causar impacto”, visto que, comumente, os indivíduos vivem de aparências visando causar impressões vaidosas a qualquer custo.

A última estrofe do poema é altamente metafórica e alude à finitude humana. No primeiro verso, “*Cento e dez, Cento e vinte, Cento e sessenta/ Só pra ver até quando, o motor aguenta*”, alude aos batimentos cardíacos, desde a fase fetal até os últimos suspiros da existência, e também à aceleração desenfreada que nos encontramos no cotidiano, apontando, inclusive, para a síndrome de Burnot e enfartes, já corriqueiros, inclusive, em faixas etárias cada vez mais jovens na contemporaneidade.

Refletindo que “somos insignificantes. Por mais que você programe sua vida, a qualquer momento tudo pode mudar” (Ayrton Senna), tal metáfora se realiza nos versos finais 3, 4, 5 e 6, apontando para a proximidade do fim da jornada da existência (a infinita *highway*), ou mesmo para a conscientização reflexiva do eu lírico, quanto a este iminente fim. Nessa direção, remetemo-nos à crônica de Cursino (2019):

A GENTE VAI EMBORA e fica tudo aqui, os planos a longo prazo e as tarefas de casa, as dívidas com o banco, as parcelas do carro novo que a gente comprou pra ter status. A GENTE VAI EMBORA sem sequer guardar as comidas na geladeira, tudo vai apodrecendo, a roupa fica no varal. A GENTE VAI EMBORA, se dissolve, a gente some, toda nossa importância se esvai, essa importância que pensávamos que tínhamos..., a vida continua, ela segue, as pessoas superam e vão seguindo suas rotinas. A GENTE VAI EMBORA, as brigas, grosserias, impaciência, infidelidade, tudo isso serviu para nos afastar de quem só nos trazia felicidade e amor. A GENTE VAI EMBORA e o mundo continua assim, caótico, muito louco, como se a nossa presença ou ausência não fizesse a menor diferença. Aqui entre nós, não faz. Nós somos pequenos, mas nós somos arrogantes, prepotentes, metidos a besta. A GENTE VAI EMBORA. E é bem assim: Piscou, num estalo, a vida vai. O cachorro que eu amo tanto, ele é doado. O cachorro se apega aos novos donos. Os viúvos se casam de novo, eles andam de mãos dadas, apaixonados e vão até ao cinema. A GENTE VAI EMBORA e nós somos rapidamente substituídos naquele cargo que a gente ocupou na empresa. Nós somos substituídos no outro dia. As coisas que nós nem emprestavamos são doadas, algumas jogadas fora. Quando menos a gente espera, A GENTE VAI EMBORA. Aliás, quem é que espera morrer? Se a gente esperasse pela morte, talvez a gente vivesse mais. Talvez a gente colocasse nossa melhor roupa hoje, talvez a gente comesse a sobremesa até antes do almoço. Talvez a gente esperasse menos dos outros. Talvez a gente risse mais, saísse à tarde para ver o pôr do sol, talvez a gente quisesse mais tempo e menos dinheiro. Hoje o tempo voa, amor. A partir do momento em que a gente nasce, começa essa viagem, essa jornada fantástica veloz

com destino ao fim, rumo ao fim - e ainda tem aqueles que vivem com pressa! Eu ainda tenho pressa! O que é que eu estou fazendo agora com o tempo que me resta? Que possamos ser cada dia melhores. Que saibamos reconhecer o que realmente importa nesta nossa breve passagem pela Terra. Só isso. Até porque, A GENTE VAI EMBORA.

O eu lírico oferece ao seu interlocutor uma retrospectiva de vida que metaforicamente se traduz: “na boca, em vez de um beijo” (verso 3), remetendo às conquistas afetivas que realmente importam, e que muitas vezes são negligenciadas e até descartadas como qualquer produto que perdeu seu valor financeiro inicial. Para melhor esclarecimento, recorreremos às palavras de Martha Medeiros: “[...] tantas vidas, tantas pessoas [...] a esmagadora maioria delas passa e não fica, são flashes do olhar. Agarremo-nos, pois, às que ficam, permanecem, são reconhecíveis pelo nome e pelo trajeto percorrido em nós. Aproveitemos o material humano de que dispomos: família e amigos e amores. Escassos, raros e profundamente necessários”.

Na continuidade dos versos, a ideia de finitude e retrospectiva de existência se completa: “Um chiclet de menta/ E a sombra do sorriso que eu deixei/ Numa das curvas da highway Infinita highway”, metaforicamente, o chiclete representa aceitações, consolos, substituições e até mascaras e disfarces, enfim, tudo ficando para trás em qualquer um dos momentos da trajetória da existência do sujeito.

Em suma, ao deparar-se com uma realidade de um contexto tão efêmero, superficial, consumista, de infundada visão, o sujeito contemporâneo reflete os paradoxos existenciais na sua arte, no caso deste estudo, arte poética, promovendo reflexão, o que foi identificado nas entrelinhas do horizonte poético de Humberto Gessinger, analisando suas construções, tanto no que tange à estrutura quanto aos recursos estilísticos utilizados, compreendendo uma escrita antitética, paradoxal e metafórica.

CONCLUSÃO

O estudo realizado teve como objetivos verificar a interface letra de canção/poesia literária, analisar de que forma na construção poética de Humberto Gessinger ressoa o discurso coletivo pós-utópico (fase da redemocratização do país), como também, identificar elementos estruturais que, em diálogo com seu contexto histórico-social de produção, apontam para a problemática do homem contemporâneo e seus paradoxos existenciais.

Verificou-se por meio de vários apontamentos coletados que trazem a história da Literatura, que a interface poesia/letra de canção é anterior à escrita, pois, tanto poesias quanto narrativas eram transmitidas pela oralidade. Nesse sentido, letra de canção e a poesia literária compreendiam uma unidade só, visto que, poemas eram declamados oralmente, e, em algumas fases históricas, acompanhados por instrumentos musicais. Com o advento da escrita, música e poesia tomaram caminhos próprios, sendo que, passou-se a considerar como poesia os versos escritos e elaborados por um poeta e, como letra de canção, inclusive, considerada de menor status, os versos destinados a serem cantados, elaborados por alguém denominado compositor.

Observamos que modernamente, muitos são os estudos e interesses acadêmico que lançam um olhar para a interface letra de canção/poesia literária, mas ainda não o suficiente, tamanha a relevância deste assunto para a Crítica e para a Teoria Literária, além de outros campos e outras possíveis aplicabilidades, como didática de ensino escolar, capaz de promover o letramento, trazendo conhecimentos gerais e de mundo.

Portanto, nesse estudo, compreendemos e afirmamos que a letra de canção é um gênero textual marcado pelo poético, construído em versos, não somente passível de ser aproximado da Literatura, mas sim, exatamente poesia literária, podendo se compor em formato tradicional ou livre, como na modernidade, provida ou não de rima, construída e apresentando efeitos entoativos, rítmicos, fônicos e expressos por associações imagéticas. Desta forma, poesia literária e letra de canção percorrem o mesmo caminho de construção, com as mesmas características embrionárias e gestativas. Um poeta pode elaborar um poema que passará a ser musicado, o que se denomina música literária, um “compositor”, que aqui denominamos também poeta, pode construir versos poéticos concomitantemente à elaboração de uma melodia, mas também se produz um poema que será musicalizado mais tarde, por ele mesmo ou por um músico.

Uma letra de canção, ou poesia literária, como aqui compreendemos, representa e ressoa o discurso coletivo em todas as sociedades. Portanto, atestamos que a ressonância do discurso coletivo encontra vasão na poesia/letras de canção, residente da língua, corpo de prescrições e de hábitos comuns à escrita de determinada época, compreendendo mensagens que engendram para além do

dito, imprimindo a voz consciente e inconsciente do sujeito, requerendo premeditada estrutura, operadores particulares, traços e elementos.

As tendências contemporâneas da escrita literária, em termos estéticos, podem ser caracterizadas pela renovação, utilizando o pastiche, alegorias, parodia, ruptura com a sintaxe, incorporação da cultura de massa, intertextualidade, trocadilhos, paradoxos e antíteses, peculiaridades literárias bem marcantes das décadas de 80/90, apontando para o desconforto existencial que se estende ao século XXI, o que pode ser evidenciado tanto nos versos quanto nas crônicas de Humberto Gessinger, que nas entrelinhas apresenta às inquietações do coletivo.

Portanto, a construção poética realizada por Humberto Gessinger, no que concerne aos aspectos estruturais e estilísticos, engendrados nos poemas analisados, forma um todo que contribui e remete à interpretação de denúncia e análise da situação de um contexto de produção pós-utópico na fase da redemocratização do país, reflexão constatativa do sujeito coletivo que se deparou com ideologias idealistas perdidas.

Os aspectos fonéticos, fonológicos, morfológicos, sintáticos, lexicais e semânticos apresentam-se contribuindo para tornar uma mensagem poética sugestiva e expressiva. Portanto, verificamos que os poemas de Gessinger têm como base de construção citações implícitas e explícitas, provindas de diversificadas áreas do saber (Psicanálise, Filosofia, Sociologia, Literatura, Cinema, entre outros), com influências e conceitos adotados, compreendendo uma arquitetura de ritmo poético comunicativo/emotivo, conseguido por meio de constantes jogos de palavras que incluem anáforas, paronomásias, assonâncias, aliterações, antíteses, paradoxos e metáforas, recursos concernentes à Estilística literária, qual para os propostos fins poéticos, privilegia determinadas componentes, como os citados.

Portanto, ao deparar-se com uma realidade de um contexto tão efêmero, superficial, consumista, de infundada visão, o sujeito contemporâneo reflete os paradoxos existenciais na sua arte, em específico deste estudo, na arte poética, promovendo reflexão, o que foi identificado nas entrelinhas do horizonte poético de Humberto Gessinger, analisando suas construções, tanto no que tange a estrutura (forma), quanto aos recursos estilísticos utilizados, compreendendo uma escrita antitética, paradoxal e metafórica, figuras de linguagem que apontam para interpretações inferenciais, pressupostas e subtendidas nas entrelinhas dos enunciados poéticos, com vistas para um horizonte de associações.

As nossas considerações finais nos permitem explicar que a sociedade contemporânea sofre com a história política do país, com o excesso de informação e com a solidão das cidades e, apesar da globalização permitir informação e comunicação instantâneas, paradoxalmente há desgaste tanto de empatia quanto de alteridade. O homem está cada vez mais solitário, um ser

individual que vê o mundo pela vidraça, pelo retrovisor e pelas telas, consumindo e personificando objetos, erguendo seus muros e grades, bem como fazendo caminhadas com seus cachorros e com seus pensamentos mudos.

Nesse contexto, Humberto Gessinger, com uma frase, com um par de versos e uma metáfora do repertório de linguagem, compartilha toda uma visão de mundo, toda uma experiência geracional e sentimentos profundos, sendo que, a profundidade das suas colocações, complexas e disfarçadas de simplistas, aponta para reflexão quanto à geração contemporânea, que parte da crise de ideologias e se vê marcada pela introspeção, buscando agora respostas dentro de si.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Antônio Suárez. *A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção*. 9 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- ALMEIDA, Gustavo B. “Os branquelos do fim do mapa”: Humberto Gessinger e a afirmação de uma identidade gaúcha. *Anais do Congresso Internacional de Estudos do Rock*, n. 1, Unioeste: Curitiba, 2013. Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/>. Acesso em out. de 2020.
- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado: notas para uma investigação. In: ZIZEK, Slavoj (Org). *Um Mapa da Ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p.105-140.
- ASSIS, Jamille. *Literatura e Música: diálogos da Crítica*. III Inecult. Faculdade de Comunicação /UFBa. Salvador. Bahia. 2007.
- AZEVEDO, Benedita. *Noções Elementares de Versificação*. 2010. Disponível em: www.beneditaazevedo.com. Acesso em maio de 2010.
- BALZAC, Honoré. *Máximas e Pensamentos de Napoleão*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: L&PM, 2013.
- BARBEITAS, Flavio. *A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2007.
- BARCELLOS, Victor. 2016. *Música e Literatura*. ECA-USP. Disponível em: <http://homoliteratus.com/musica-e-literatura>. Acesso em jun.de 2017.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- BARTHES, Roland. *Obras completas: livros e textos*. 2. ed. Paris: Sueil. 2002.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *O século da canção*. Revista de História 157, jul.-dez.2007.
- BAUER, Carlos. *A natureza autoritária do Estado no Brasil contemporâneo. Elementos de história e questionamentos políticos*. São Paulo: José Luís e Rosa Sundermann, 2012.
- BELCHIOR, Antônio Carlos. *Como nossos pais*. (1976). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/belchior/44451/>. Acesso em 2019.
- BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- BORDINI, Maria da Glória. *Guia de leituras para alunos de 1º e 2º graus*. Centro de Pesquisas Literárias. Porto Alegre: PUCRS/Cortez, 1989.

BOTEHO, Cristina; FERREIRA, Luciana C. Crítica Literária: conceito e evolução. *Travessia* – ano XII – Letras. 2015.

BRITO, José Domingos. (org.) *Drummond no céu nas asas da poesia e da música*. Porto Alegre: Tiro de Letra. 2015.

CABEÇA Dinossauro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org>. Acesso em mar. de 2020.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectivas, 1968.

CAMPOS, Haroldo. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: CAMPOS, H. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo. *Deleuze e a polêmica do Barroco*. Caderno do Sábado, Jornal da Tarde, 3-8-1996.

CARVALHO, Eduardo. *Poema: forma e conteúdo*. Cálamo. 2019. Disponível em: [youtube.com](https://www.youtube.com) Acesso em: ag. de 2020.

CARVALHO; Cleiton Landin; SOARES; Wasshigton Arlen; SANTOS; Jefferson Dantas. *Contextualizando os versos da canção Desordem (Titãs)*. 2009. Disponível em: <http://mpdireito.blogspot.com/2009/03/analise-da-desordem.html>. Acesso em: ag. de 2020.

CASTELLAR, Sônia; MAESTRO, Valter. *Geografia: uma leitura do mundo*. São Paulo: Quinteto Editorial, 2009.

CASTELLO, José. *Literatura e música*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

CECCHETTO, Fabio. *Entre a literatura e a música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB. Darandina. Revista eletrônica. Programa de Pós-graduação em Letras. UFJF. Vol. 4, n. 1. 2011.*

CEIA, Carlos. *Melopeia, fanopeia e logopeia*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/melopeia-fanopeia-e-logopeia/>. Acesso em set. de 2020.

CICERO, Antônio. *Letra de canção e poesia*. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br>. Acesso em set. de 2018.

COIMBRA, Fausto. *Entrevista com o cantor Humberto Gessinger*. 2015. Disponível em: <http://www.fagoc.br/>. Acesso em dz. 2017.

COSTA, Marisalda Melo da. *Música literária: uma estratégia lúdica de ensino de Literatura na escola*. Curitiba: UNITER, 2012.

COUGIL, José Augusto. *Me esqueci de viver*. 1979. Disponível em: [wwwletras.com.br](http://www.letras.com.br). Acesso em out. de 2020.

COUTINHO, A. (org.) *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

CURSINO, Sérgio. *A gente vai embora*. 2019. Disponível em: <https://www.itatiaia.com.br>. Acesso em out. de 2020.

DANTAS, Ludemberg Pereira. *Relações entre literatura e música popular brasileira; pontos de contatos entre a poesia concreta e a música popular brasileira*. 2011. Disponível em: <http://ludembergdantas.blogspot.com.br/2011/09/relacoes-entre-literatura-e-musica.html>. Acesso em set. De 2018.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock nacional dos anos 80*. Coleção Todos os cantos. São Paulo. Editora 34, 2015.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. USP. 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br>. Acesso em set. de 2019.

DOMINGUES, Joelza Ester. *A canção de protesto: a música contra a Ditadura militar*. 2016. Disponível em: <https://ensinarhistóriajoelza.com.br>. Acesso em dez. de 2019

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do pós-modernismo*. São Paulo: Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERLA, Marcelo. O eterno Engenheiros do Hawaii desafia o tempo (de carreira) e avisa: “quero desmistificar os anos 80.” *Revista Rollintone*. Edição 31 - Abril de 2009. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/31/humberto-gessinger#imagem0>. Acesso em dez./ 2017.

FERREIRA, Júlio Cesar. PEREIRA, Rafael Caluz. *A influência musical durante a Ditadura Militar: Uma analogia musical nas transformações sociais*. UNISALESIANO.Lins: UNISALESIANO, 2009.

FIDALGO, Marcos. *Humberto Gessinger fala de música e de Literatura*. 2013. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/humberto-gessinger-fala-de-musica-e-literatura-a-porta-dos-50/>. Acesso em dez./ 2017.

FILGUEIRA, Jorge Normando dos Santos. *O poema e a canção em As coisas, de Arnaldo Antunes: imagens da primeiridade*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. RN, 2010.

FISHER, Luís Augusto. Pra entender Gessinger. In: GESSINGER, H. *Pra ser sincero*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2009.

FISCHER, Luis Augusto. In: GESSINGER, H. *Nas entrelinhas do horizonte*. Crônicas. Caxias do Sul: Belas Letras, 2012.

FRANZ, J, P, R. *Mapas do acaso: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea*. [Dissertação de mestrado]. Instituto de Pós-graduação em Letras e Literatura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

FONTENELLE, Isleide A. *Os paradoxos do consumo*. vol. 48 n.3. São Paulo, jul./set. 2008.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20 ed. São Paulo: Loyola, 2010.

FREUD, S. *Feminilidade*. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. [1932-1933]

GARCIA, Roosevelt. *Os três patetas*. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br>. 2017. Acesso em set. 2020.

GENETTE, G. D'un récit baroque. In: GENETTE, G. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, p. 195-222.

GESSINGER, Humberto. *Meu pequeno gremista*. (Coleção meu time do Coração). Ilustração de Fábio Nienow. Caxias do Sul: Bela Artes, 2008.

GESSINGER, Humberto. *Pra ser sincero - 123 variações sobre o mesmo tema*. Caxias do Sul: Bela Artes, 2009.

GESSINGER, Humberto. *Mapas do acaso: 45 variações sobre o mesmo tema*. Crônicas. Caxias do Sul: Bela Artes, 2011.

GESSINGER, Humberto. *Nas entrelinhas do horizonte*. Crônicas brasileiras. Caxias do Sul: Bela Artes, 2012.

GESSINGER, Humberto. *6 segundos de atenção* Caxias do Sul: Bela Artes, 2013.

GESSINGER, Humberto. Entrevista com Gessinger. *Zero Hora* (2013). Disponível em: [vídeos.clicbrs.com.br](http://videos.clicbrs.com.br). Acesso em out. de 2020.

GUEDES, Diogo. *Relação entre música e literatura debatida no Sesc Garanhuns*. 2013. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br>. Acesso em set. de 2018.

HATTNER, Alvaro Luiz. *Marxismo, literatura e a poética de Wole Soyinka*. 1998. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6035>. Acesso em set. de 2018.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Positivo, 2006.

ILARI, Rodolfo. *Introdução à Semântica: brincando com Gramática*. São Paulo: Contexto, 2013.

IRWIN, Willian. *Os beatles e a Filosofia*. Tradução Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2007, p. 286.

JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. *O diálogo como resgate*. UESC. v. 14, n. 24. Ilhéus-Bahia. 2013.

KEINDÉ, Wange. *Conceitos básicos de poema*. 2017. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em ag. de 2020.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

KULCINSKI, Arcadi. *Técnicas de Persuasão*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. 2014. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/14785/1/Arcadiy%20Kulchinskiy%20-%20T%C3%A9cnicas%20da%20Persuas%C3%A3o.pdf> . Acesso em jun. de 2019.

KUJAWA, Henrique Aniceto. *Conflitos territoriais envolvendo indígenas e agricultores no norte do Rio Grande do Sul: a trajetória de políticas públicas contraditórias*. 2014. Disponível em: <http://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/4538>. Acesso em maio de 2018.

LACAN, J. *Seminário XX - Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

LOBATO, Manuel Pereira. *Água de Lourdes - comédia de um ato*. Lisboa, 1878. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100531323>. Acesso em out. de 2020.

LUCHESE, Alexandre. *Infinita Highway: uma carona com os Engenheiros do Hawaii*. Caxias do Sul: Bela Artes, 2016.

LUNA NETO, Francisco Moreira. *A relação poética de Augusto dos Anjos com a música alternativa brasileira, nas figuras de Chico Science, Rogério Skylab e Titãs*. Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC - BA). 2009.

MACIEL, Adriana Sucena. *Cartografias da palavra cantada. A interface literatura/música no espaço da crítica cultural contemporânea*. PUC Rio. 2008.

MAIA, Adriana Valério. STANKIEWICZ, Mariese Ribas. *A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão*. Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Campus Pato Branco. 2015.

MAINGUENAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3 ed. Pontes: Campinas, 1997.

MARCELLO, Carolina. *Análise da canção pra não dizer que não falei das flores – de Geraldo Vandré*. 2017. Estudos Literários, Culturais e Interartes. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/>. Acesso em dez. de 2019.

MARCELLO, Carolina. *Como nossos pais: uma análise*. 2018. Disponível em: <https://www.culturagenial.com>. Acesso em dez. de 2019.

MARTINS, Regis. *Líder do Engenheiros do Hawaii lança livro e CD em Ribeirão Preto*. Jornal da Cidade. 2013.

MASCARO, Alisson Leandro. *Direita e esquerda: uma explicação*. 2020. Disponível em: <https://twitter.com/mariamariah/mari/status/1299897785198751744>. Acesso em set, de 2020.

MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MATTOS, Melissa. *História da banca Engenheiros do Hawaii*. 2014. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/engenheirosdohawaii/historia/historia.shtm>. Acesso em dez. 2017.

MEDEIROS, Martha. *Finitude- crônica*. Disponível em: <http://paulalaneler.blogspot.com/2010/09/finitude-martha-medeiros.html>. Acesso em set. de 2020.

MEIRELES, Maurício. *Poesia cantada*. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br>. Acesso em jun.2017.

MOISÉS, Massaud. *Iniciação a Literatura Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MONTANARI, V. *História da música: da idade da pedra à idade do rock*. São Paulo: Ática, 1988.

MORI, Rafael Cava.«Ciência, filosofia e arte: 1.000 destinos cruzados em "Lance de dados", de Humberto Gessinger» *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, n.5, jan-jun 2014 – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. *Velhas e Novas Retóricas*. 2 ed. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

MOURA, Verônica de Fátima Gomes de. A Canção no Contexto das Relações da Poesia com a Música. *XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, estética*, 18 a 22 de julho de 2011 - UFPR - Curitiba, Paraná. Brasil.

MURGEL, A.C.A.T. *Geraldo Vandré*. 2011. MPB Net. Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/geraldo.vandre/> >: Acesso em fev. de 2020.

NAPOLITANO, Marcos. *1964 - História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2004.

NASCIMENTO JUNIOR, Luiz Gonzaga (Gonzaguinha). *Letra da música "O Que É O Que É?"* (1982). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Discografia_de_Gonzaguinha. Acesso em out. de 2020.

NAUMANN, Laryssa Amaro. *Leitura e interpretação II – introdução aos diversos níveis de leitura*. Rio de Janeiro: Reader's Digest, 2017.

NEGRI, Antônio. *O poder constituinte: ensaio sobre as alternativas da modernidade*. Trad. Adriano Pilatti. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. São Paulo: Escala, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Para Além do Bem e do Mal*. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal - 31. 3 ed. São Paulo: Escala, 2011.

NONNENMACHER, Marilange. *Esboços: histórias em contextos globais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

NOGUEIRA, Bruna Haline (et al.). Caminhando contra o vento: uma análise discursiva das canções do movimento tropicália. *Revista Eletrônica de Letras (Online)*, v.7, n.7, edição 7, jan-dez 2013.

NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Ricardo. *Dicionário de regionalismo do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiros. 1986.

OCP - O Correio do Povo. *Humberto Gessinger lança livro e dá entrevista exclusiva ao OCP*. 2011. Disponível em: <https://ocponline.com.br/humberto-gessinger-lanca-livro-e-da-entrevista-exclusiva-ao-ocp/>. Acesso em dez. de 2017.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Leituras intersemióticas: a contribuição da Melopoética para os Estudos Culturais*. 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br>. Acesso em set.de 2018.

OLIVEIRA, S. R. de. [et al.]. *Literatura e música*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5758>. Acesso em set.de 2018.

OSIKE, Desirrê Parzianello. *Relativismo linguístico em 1984 de George Orwell*. Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba. 2011.

OSAKABE, Haqira. *Argumentação e discurso político*. Kairós: São Paulo, 1980.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas e ventos no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELEGRIN, B. Tipologia das escritas barrocas. In: PELEGRIN, B. *O Barroco Literário. Teoria e prática*. Paris: Foundation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1990, p.85-94.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Elementos para uma análise de discurso político*. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/viewFile/821/605>. Acesso em janeiro de 2020.

PINTO, Nathalia. *Apenas um rapaz latino-americano: a experiência do migrante nordestino na canção de Belchior*. 2018. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/pdf>. Acesso em dez. de 2019.

PREGADOR LOU. *Letra da canção "Muita Treta"*. 2000. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/apocalypse-16/64057/>. Acesso em set. de 2020.

PRONIN, Lizandra. *Pra ser sincero- livro de Humberto Gessinger*. 2010. Disponível em: <http://territorio.terra.com.br/artigos/?c=899>. Acesso em dezembro de 2017.

RESENDE, Beatriz. (org.). *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2004.

RIBEIRO NETO, Amador. *Causticidade no vídeo poesia de Arnaldo Antunes*. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <www.letras.ufrj.br>. Acesso em: outubro/2017.

RICO, José. *Estrada da vida*. 1977. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/milionario-e-jose-rico/47389/>. Acesso em out. de 2020.

RISSO, M. S. (1996). O articulador discursivo "então". In: CASTILHO, A. T. e M. BASÍLIO. (orgs.). *Gramática do Português Falado*. vol. 1. São Paulo: FAPESP/ Campinas: Editora da Unicamp.

RODRIGUES, Leonardo. Com 30 anos de carreira, Gessinger critica "síndrome de Peter Pan" do pop. *UOL*. (Março de 2014). Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/11/18/>. Acesso em dez./2017.

ROSA, João Jesus. *Música Popular e identidade Nacional*. Belém: Cejup, 2006.

ROSAS, Frederico. *A aventura das pracinhas brasileiras na Segunda Guerra Mundial*. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/18/politica/1397851823_514835.html. Acesso em: setembro de 2019.

RUSSO, Vincenzo. *Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco*. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33106>. Acesso em out. de 2020.

SALES, Jean (org). *Guerrilha e Revolução: A luta armada contra a ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

SALLES, Ana Claudia. *Sentidos e sujeitos cambiantes: ditadura militar e censura na música popular brasileira*. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br>. Acesso em fev. de 2020.

SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. *Tocando em frente*. 1990. Disponível em: www.letras.com.br. Acesso em out. de 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SARDUY, S. *Obra Completa, edição crítica*. Coord. G. Guerrero y F. Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SEIXAS, Raul. *Ouro de tolo*. 1973. Disponível em: www.letras.com.br. Acesso em out. de 2020.

SILVA, Karin Halana S.; AZEVEDO, Tânia de. *Tropicália e a pós-modernidade: uma (re) leitura possível*. Ilhéus-BA: UESC, 2007.

SOUSA, Maria Feliciano de. *Características das cantigas medievais portuguesas presentes nas canções sertanejas brasileiras*. TCC. Faculdade de Itaituba (FAI) – Itaituba - Pará. 2011.

SZLARZ, Eduardo. *Sangue em nome de Deus*. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/sangue-em-nome-de-deus/>. Acesso em ag. de 2020.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Fernanda de. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. 346p.

TURRA, Renato. CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta, 2013.

UOL. *Caras. O lar de Humberto Gessinger*. 2008. Disponível em: <https://caras.uol.com.br/arquivo/lar-de-humberto-gessinger.phtml>. 2008. Acesso em 2018.

VALDIVIA, O. B., *Psicanálise e feminilidade: algumas considerações*. Brasília. (1997). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em set. 2020.

VERAS, Eduardo. *As religiões dos famosos- parte 43*. 2014. Disponível em: <http://variedadesgospelveras.blogspot.com/>. Acesso em agosto de 2019.

VIANA, Rafael Brito. *Herdeiros da Pampa pobre: o poder simbólico da Revolução de Farroupilha*. 2010. Disponível em: caiuosbutia.blogspot.com/2010/07/herdeiros-da-pampa-pobre-o-poder.html. Acesso em agosto de 2019.

VIEIRA, V. B. Nas roldanas da guerra, uma análise léxico-semântica da engenharia hawaiana. *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Fonologia*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 11, p. 104-114, 2008.