

JAQUELINE PRICILA DOS REIS FRANZ

**MAPAS DO ACASO:
as canções de Humberto Gessinger
sob a ótica contemporânea**

PORTO ALEGRE

2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA
E LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, HISTÓRIA E IMAGINÁRIO**

**MAPAS DO ACASO:
as canções de Humberto Gessinger
sob a ótica contemporânea**

JAQUELINE PRICILA DOS REIS FRANZ

ORIENTADORA: PROF^a DR^a ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-
Africanas, pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2007

“A vida sem música seria um erro.”

Nietzsche

*"Sem horas e sem dores
Respeitável público pagão
todo sujeito é livre para conjugar o verbo que quiser
todo verbo é livre para ser direto ou indireto
nenhum predicado será prejudicado
nem tampouco a vírgula, nem a crase nem a frase e ponto final!
afinal, a má gramática da vida nos põe entre pausas, entre vírgulas
e estar entre vírgulas é apostrofo
e eu aposto o oposto que vou cativar a todos
sendo apenas um sujeito simples
um sujeito e sua oração
sua pressa e sua prece
que a regência da paz sirva a todos nós... cegos ou não
que enxerguemos o fato
de termos acessórios para nossa oração
separados ou adjuntos, nominais ou não
façamos parte do contexto da crônica
e de todas as capas de edição especial
sejamos também o anúncio da contra-capas
mas ser a capa e ser contra-capas
é a beleza da contradição
é negar a si mesmo
e negar a si mesmo
é muitas vezes, encontrar-se com Deus
com o teu Deus
tem horas que a gente se pergunta...
por que é que não se junta
tudo numa coisa só?
Fernando Anitelli*

À minha fonte de vida, inspiração e amor, Fabiano

AGRADECIMENTOS

- à divina inspiração e humana transpiração;
- ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLLET e ao Centro Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento – CNPq, pela bolsa de estudos que proporcionou material e possibilitou minha dedicação integral a esta pesquisa;
- ao meu namorado-amorante e porto seguro de todas as horas;
- aos meus pais, pela crença e apoio em meus objetivos;
- à orientadora, pela “desorientação” nos caminhos viciantes e tortuosos da Literatura;
- aos professores da banca, pela contribuição no aprimoramento do trabalho;
- aos parentes e amigos, pela força e mão estendida, sempre.

RESUMO

Esse trabalho pretende 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. Para isso, num primeiro momento, será discutida a forma de tratamento de suas canções, demonstrando que não são simplesmente poesia musicada, mas que, como demonstra principalmente Luiz Tatit, é um gênero à parte que deve ser tratado como tal; especificações como ritmo, instrumentos musicais utilizados, altura (ascendente ou descendente), registro e timbre vocal, intensidade (gradação), transposição, duração, andamento, acento, pausa e tensão (passionalização ou tematização) fazem parte desse gênero e são relevantes na medida em que auxiliam na apreensão de sentido da mensagem que o artista deseja transmitir e refletir através de sua obra. A seguir será apresentado um panorama sobre rock, em particular no Brasil, de forma a situar a posição de Humberto Gessinger no cenário musical dos anos 80, bem como sobre os aspectos culturais da contemporaneidade presentes em sua obra, tais como fragmentação do sujeito (eu múltiplo e solitário, interligado e superficial), crise de identidade, provisoriedade, descanonização, incertezas, descentralidade, colagens, cultura do consumo, compressão das noções de espaço e tempo, individualismo, hedonismo e estranhamento perante o mundo; serão tratadas ainda as relações de suas composições com a história brasileira desta década, demonstrando que o compositor pode ser considerado um cronista de seu tempo. Para tanto, serão tomadas como base as teorias sobre a contemporaneidade de Nilza Villaça, Zygmunt Bauman e Domício Proença Filho, entre outros pensadores. Sobre a questão do absurdismo da vida, a obra do filósofo Albert Camus. Além disso, será dada ênfase à temática do eu perante a cidade e suas problemáticas, segundo a concepção de, principalmente, Renato Cordeiro Gomes, Italo Calvino (através de sua obra ficcional) e Sandra Jatahy Pesavento. A escolha das composições foi realizada através desses temas, buscando músicas que trouxessem esses elementos. Através dessa pesquisa é comprovado que essas canções possuem um lirismo raramente encontrado no rock, e sua obra musical traz um retrato da sociedade brasileira das gerações de 80 e 90, em especial, da juventude, questionando sua identidade, suas referências, sua posição perante a metrópole e o quadro político-social mundial.

ABSTRACT

This research intends to contribute with the analysis of song aspects, in the Brazilian rock scene which appeared in the 80's decade, more specially, the Humberto Gessinger's compositions, that with other artists, have marked and contributed to build this decade's generation mentality. In order to do so, as a first moment, the treatment form of his songs will be discussed, demonstrating that they are not simply poem with musical melody, but as Luiz Tatit states, they are a singular literary kind a part and must be treated as such; specifications as rhythm, musical instruments used, height (ascending or descending), register and vocal timbre, intensity (gradation), transposition, duration, course, accent, pause and tension (passionalization or thematization) are part of this kind and are relevant as help on comprehending the sense of the message artist wills to transmit and reflect through his work. In addition to this, a panorama on rock will be presented, particular in Brazil, to point out Humberto Gessinger's position in the musical scene of the 80's, as well as to show the current cultural aspects of contemporaneity seen on his musical work, such as individual fragmentation (the "I" multiple and solitary, linked and superficial), identity crisis, provisoriness, decanonization, uncertainties, decentralization, brickworks, consumption culture, compression of space and time perception, individualism, hedonism and weirdnesses to the world; will be also pointed the relationship between his compositions, the Brazilian history of this decade, demonstrating that this composer can be considered a cronist of his time. For that, the theories of Nilza Villaça, Zygmunt Bauman and Domício Proença Filho will be taken as base, among others thinkers. On the life absurdism theme, the philosopher Albert Camus books will be used. Moreover, "the subject ahead the city and its problematics" theme will be emphasized, according to conception of, specially, Renato Cordeiro Gomes, Italo Calvino (through his fiction work) and Sandra Jatahy Pesavento. The songs were chosen based on these subjects, having searched for songs that brought these elements. Through this analysis is proven that these songs have a rare lyricism found in the rock and his musical work brings the picture of the Brazilian society of the 80's and 90's generations, specially, of youth, questioning its identity, its references, its position to the metropolis and ahead the worldwide social-political picture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. SOBRE A CANÇÃO.....	22
2. A F(P)ONTE DA CANÇÃO: CONTEMPORANEIDADES.....	27
3. O INDIVÍDUO E A CIDADE: Solidão x Sufocamento.....	40
4. TÚNEL DO TEMPO: Análise das Canções.....	52
4.1 IDÉIAS MOD(CAV)ERNAS: Crônica do Homem Contemporâneo.....	56
4.2 LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS: A(s) Cidade(s).....	88
CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS.....	121
ANEXOS.....	132
ANEXO I: CDS COM AS CANÇÕES DO <i>CORPUS</i>	133
ANEXO II: LETRAS DAS CANÇÕES DO <i>CORPUS</i>	134
ANEXO III – OUTRAS CANÇÕES (NÃO-ANALISADAS).....	161

INTRODUÇÃO

Por que estudar música brasileira?

A canção popular brasileira destaca-se mundialmente por sua variedade e qualidade, tanto nos ritmos, como em suas letras, abrangendo um leque de “movimentos” muito maior do que o da poesia. O próprio compositor-poeta Arnaldo Antunes confirma: “No Brasil, existe uma tradição muito sofisticada de letra de música” (apud GARDEL, 1998, p. 117).

Contudo, ainda são poucos os estudos sobre esse gênero. E, quando há, tratam apenas das letras, como se fossem poesia. Conforme Muniz de Britto (1966, p. 90), é necessário levar em consideração a forma em que canção é trabalhada: “não da palavra-elemento isolado, mas da palavra-fator de relação, de intercomunicação; palavra simultaneamente voz e grafia, música e desenho; [...] começa pela análise de seu instrumento de trabalho e de expressão, de artesanato e de invenção”. Ou seja, para o estudo do movimento musical brasileiro, é preciso levar em conta os elementos que constituem a canção como um todo, não apenas a letra. A canção não é poesia musicada, é um gênero à parte.

Por isso, esse trabalho pretende contribuir com a análise dos aspectos da canção, no ambiente do rock brasileiro, surgido na década de 80, mais especificamente, com as composições de Humberto Gessinger.

Por que Gessinger?

Muito se tem dito e escrito nos últimos anos sobre a cultura brasileira da década de 80. Surgem a todo momento estudos, livros (*Almanaque Anos 80*, e-mails intitulados “Você se lembra?” referenciando ícones dessa década) sobre representantes dessa geração, tais como Renato Russo (líder da banda de rock Legião Urbana), Cazuza (do Barão Vermelho) e Arnaldo Antunes (dos Titãs), entre outros. Contudo, antes de estudar essa década, é necessário uma breve retrospectiva da cena musical brasileira que contribuiu para a construção do BRock.

Os primeiros passos do rock no Brasil deram-se com a Jovem Guarda, na década de 60. A seguir, os Mutantes serviram de transição para o Tropicalismo. A partir da herança cultural da Jovem Guarda e do Tropicalismo, o rock foi ampliando seus horizontes e assumindo uma aparência brasileira.

Surgiu, então, no final da década de 70, o grupo Vímana, do qual faziam parte Lulu Santos, Lobão e Ritchie, e o patriarca do rock brasileiro, o baiano Raul Seixas. Já no início dos anos 80 o rock brasileiro que firmou os pés no cenário musical foi o punk, com seu lema *do it yourself*^d. Como representantes desse rock que repercutia no proletariado paulista surgiram os Gang 90 & As Absurdettes com João Barroso à frente, o AI-5, os Condutores do Cadáver, o Olho Seco, o Ira e os Inocentes, entre outros. Com isso, o rock afinal nacionalizou-se. E, do mesmo modo que Rio de Janeiro e São Paulo fermentavam uma forte cena roqueira no início dos anos 80 (com Barão Vermelho, Blitz, Titãs, Ultraje a Rigor, e RPM), Brasília (Blitz 64 e Aborto Elétrico, que deu origem ao Legião Urbana e ao Capital Inicial), Porto Alegre (Atahualpa & Os Panques, Os Replicantes, Prisão de Ventre, Urubu Rei, Fluxo) e Belo Horizonte (Cemflores, Sfiha Elétrica e Sexo Explícito) também cultivavam as suas. Assim surgiu o rock da geração de 80.

Entretanto, os estudos sobre essa geração roqueira ainda estão muito centralizados (tudo gira em torno do eixo Rio – São Paulo, incluindo, no máximo, Brasília), o que acaba excluindo nomes como o do cosmopolita sul-riograndense Humberto Gessinger, líder dos Engenheiros do Hawaii.

Por que sempre que são feitos estudos e exaltação a essa década este artista é excluído?

É possível delinear alguns motivos, além do fato de não pertencer ao “centro político – cultural” do país: não levou uma vida legítima de roqueiro (“sexo, drogas e rock ‘n’ roll”), sendo, na maioria das vezes, politicamente correto, com um “karma meio quixotesco” de lutar e ir de encontro ao mais “certinho”, de fazer o mais difícil, não sendo vitimado pelo seu estilo de vida (como aconteceu com Cazusa e Renato Russo, que morreram de AIDS e tiveram sua fama ampliada em parte por isso), não procurando se expor como a maioria e trazendo o paradoxo em suas canções, cujas letras são extremamente intelectualizadas e as melodias exageradamente *pops*. Além disso, ele não se engaja nem à direita, nem à esquerda, mas faz uma crítica à forma com que se faz a política. Ele pretende, com suas composições, “questionar certezas, rever práticas, compreender os novos parâmetros dos tempos presentes” (RAMONET, 1998, p. 121).

1 “faça você mesmo”, tradução livre.

Nascido em Porto Alegre, no dia 24 de dezembro de 1963, Humberto Gessinger, descendente de imigrantes alemães e italianos, se tornou alguém controverso no cenário musical brasileiro. Para desabafar uma timidez e solidão vivida desde cedo, já no Colégio Anchieta, Humberto escrevia poesias. Na adolescência, foi atraído para a música por seu tio, que lhe dava vinis da Jovem Guarda.

Quando surgiu a banda Engenheiros do Hawaii, Gessinger utilizou-se de um experimentalismo de sons herdados da Bossa-Nova, Jovem Guarda, Tropicalismo e do Rock Progressivo², do qual ainda traz como marca em suas composições o conceitualismo, isto é, um engajamento em torno de um tema. Assim, também estão presentes nessa obra a filosofia existencialista de Camus, Nietzsche e Sartre; a linguagem social dos livros de Ferreira Gullar, John Fante, Arthur Rimbaud e George Orwell; bem como os aspectos regionais e nacionais, característicos das obras de Moacyr Scliar, Carlos Drummond de Andrade e Josué Guimarães.

² O rock progressivo (também abreviado por prog rock ou prog) é um ambicioso, eclético e muitas vezes grandioso estilo de música rock que apareceu nos fins da década de 1960 principalmente na Inglaterra, atingindo o pico da sua popularidade no princípio da década de 1970, mas que até hoje continua a ser ouvido. O rock progressivo foi um movimento principalmente europeu que bebeu as suas principais influências na música clássica e no jazz fusion, em contraste com o rock estadunidense historicamente influenciado pelo rhythm and blues e pela música country. [...] As principais características do rock progressivo incluem: [...] Composições longas, por vezes atingindo os 20 minutos, com melodias complexas e harmonias que requerem uma audição repetida por forma a compreendê-las. Estas são muitas vezes chamadas de épicos e são a melhor aproximação do género à música clássica. [...] Letras complexas e que expressam narrativas impenetráveis tocando temas como a ficção científica, a fantasia, a religião, a guerra, o amor, a loucura e a história. Para além disso e reportando aos anos 1970 muitas bandas progressivas (principalmente alemãs) usavam letras com cariz político (de esquerda) e preocupações sociais. [...] Álbuns conceituais, nos quais o tema ou história é explorado ao longo de todo o álbum, tornando-se um conceitual do estilo ópera rock se seguir uma história. [...] Vocalizações pouco usuais e uso harmonias vocais múltiplas. [...] Uso proeminente de instrumentos electrónicos, particularmente de teclados como órgão hammond, piano, mellotron, sintetizadores Moog [...] e sintetizadores ARP, em adição à combinação usual do rock de guitarra, baixo e bateria. Além disso, instrumentos pouco ligados à estética rock, como a flauta (o mais utilizado destes), o violoncelo, bandolim, trompete e corne inglês. A busca de novos timbres e novos padrões sonoros, conseguidos naturalmente através desses instrumentos ou tratados em estúdios, também sempre foi uma obsessão de seus músicos e admiradores, ávidos por atingirem (e arrombarem) as portas da percepção sonora. [...] O uso de síncope, pouco usuais ritmações, escalas musicais ou sintonias sonoras. [...] Enormes solos de praticamente todos os instrumentos, expressamente para demonstrar o virtuosismo dos músicos. [...] Inclusão de peças clássicas nos álbuns. [...] Degustação do som. Tinha uma coisa no progressivo que podemos chamar de "degustação do som", não apenas da melodia. Muitas frases musicais eram dependentes de como o som se propagava, se desenvolvia. Havia muito espaço para a apreciação dos sons inovadores desenvolvidos nos sintetizadores. Fazia-se música para a apreciação do comportamento do filtro de ressonância e de outros aspectos interessante presentes nos sintetizadores. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_progressivo, acessado em 10 de abril de 2007).

É através dessas leituras que o compositor constrói sua canção angustiante, apresentando e questionando o sentido da vida e tudo o que com isso relaciona. Nota-se que as referências que formaram a base de suas composições provêm de diversos movimentos e épocas: desde filósofos existencialistas às letras de “rebeldia” romântica da Jovem Guarda, passando pelas composições e experimentalismos do Tropicalismo e do Rock Progressivo, tudo misturado numa colagem típica do contemporâneo.

A origem da banda deve-se à greve no ano de 1984 na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, em Porto Alegre. Como as aulas se estendiam até janeiro de 1985, a faculdade organizou eventos com os estudantes que produziam arte na escola.

Nesta época, Humberto, com 20 anos, já tocava guitarra e soube que Carlos Maltz, com 22, tocava bateria. Os dois encontraram Marcelo Pitz, com 21, que era baixista. Antes dos shows, Gessinger e Maltz conviveram durante seis meses, praticamente sem se falar, no escritório-escola da Faculdade de Arquitetura. Contudo, os dois “descobriram-se” diante da proximidade da festa estudantil – Gessinger apresentou cerca de 30 letras, inclusive a de “Toda Forma de Poder”, a Maltz – e convidaram o colega Pitz.

Enquanto na sexta-feira do 11 de janeiro de 1985 iniciava-se o *Rock in Rio*, em Porto Alegre três jovens preparavam-se para seu primeiro show. Seus colegas da Faculdade receberam aquele trio entusiasticamente. O repertório variava entre “Lady Laura”, de Roberto Carlos, *jingles* de chocolates e extratos de tomate e até o tema de abertura do seriado “Hawaii 5.0”, juntamente com duas músicas próprias, tocadas em ritmo de *reggae*.

O nome escolhido para a banda surgiu de uma velha rixa curricular, filosófica, de estilo de vida, entre os estudantes de arquitetura e engenharia. Conforme Humberto,

o nome Engenheiros do Hawaii era uma brincadeira local, sem muito sentido, com esses surfistas de Porto Alegre que acham que pegam onda. Algo bem parecido com a idéia de “Surfista Calhorda”, mas tendo a ver com o ambiente da arquitetura e com nossos colegas de curso. E não tinha nada que irritasse mais a galera da arquitetura do que esse lance de surfista, Havaí... Surf e engenharia eram dois ícones que nos irritavam. Fiz uma lista de nomes, e os que mais nos irritavam foram esses dois. E escolhemos Engenheiros do Hawaii por isso. [...] O nome da banda também surgiu pelo espírito da época, uma coisa new wave auto-irônica. Pra uma banda de massa como virou os Engenheiros, é um nome muito fino. O ambiente da faculdade fazia sentido com o nome: “pô, lá vem os Engenheiros do Hawaii!”. Tu pode ler no nome este espírito da época, de bandas de sucesso como Biquini Cavado, que são o contrário de nomes mais heróicos, a exemplo de Legião Urbana e Capital Inicial... (AVILA, BASTOS, MÜLLER, 2001, p. 43-44)

Após o primeiro show, o trio começou a tocar de bar em bar, resolvendo viajar pelo interior do Rio Grande. No entanto, eles não eram bem vistos pela cena roqueira de Porto Alegre. Numa cidade onde a regra era ser punk e odiar a MPB, os três flertavam com a MPG,

Música Popular Gaúcha, cujos expoentes eram Nelson Coelho de Castro, o grupo Musical Saracura e Nei Lisboa.

Em setembro de 85, a RCA resolveu lançar a coletânea Rock Grande do Sul só com bandas dos pampas depois de assistir ao 1º Festival de Rock Sulino. Produziram um festival no Gigantinho para escolher os grupos. Os selecionados foram Replicantes, TNT, De Falla, Garotos da Rua e Engenheiros do Hawaii. E saiu a coletânea Rock Grande do Sul. Foi dessa forma que Gessinger, Maltz e Pitz gravaram “Sopa de Letrinhas” e “Segurança”. O LP *Rock Grande do Sul* foi lançado em janeiro de 1986 e ofereceu aos Engenheiros a oportunidade de gravar seu primeiro clipe, para “Sopa de Letrinhas”. Filmado no que sobrou no Hotel Majestic, em Porto Alegre, acabou parando na MTV americana. A música estourou nas rádios gaúchas. Com o sucesso, a RCA decidiu lançar um LP exclusivo com os Engenheiros e assim surgiu *Longe Demais das Capitais*, produzido por Miguel Plospschi.

O LP tinha nuances de *ska*³, um ritmo mais alegre, pois era a única coisa que eles sabiam tocar. Através de músicas como “Toda Forma de Poder”, “Segurança”, “Crônica”, a niilista “Fé Nenhuma”, “Longe Demais das Capitais” e “Sopa de Letrinhas”, os Engenheiros logo foram crescendo e ganhando status fora do sul, principalmente no eixo Rio-São Paulo. Começaram então a ser chamados de “Paralamas gaúchos”, o que os irritava. Contudo, a comparação tinha sua razão de ser: como os Paralamas do Sucesso, os Engenheiros do Hawaii eram um trio. E, apesar de Gessinger e Maltz serem influenciados por Pink Floyd e Rush, Pitz tinha suas inclinações pela *new wave* e pelo *reggae*.

Lançado na segunda semana de novembro de 1986, o disco era impressionante para um disco de estréia. O público confirmou a qualidade ao comprar mais de 50 mil cópias em menos de um mês. O lançamento do disco propiciou aos Engenheiros sua primeira temporada carioca no Teatro Ipanema. Três meses depois retornaram ao Rio para estrelarem a última noite da danceteria Metrópolis.

As boas vendagens de *Longe Demais das Capitais* empurravam o grupo novamente para o estúdio; contudo, havia um pequeno contratempo: Marcelo Pitz não conseguia mais conciliar a vida de música com a de recém-casado. Com sua saída, Gessinger assumiu o baixo e Augusto Licks surgiu como guitarrista. Licks havia conhecido os Engenheiros por

³ *Ska* é um estilo musical jamaicano que surgiu no princípio dos anos 50. Combinando elementos do *calypso* e do *mento* com o *jam* e o *rhythm and blues* norte-americano, foi um precursor na Jamaica do *rocksteady* e mais tarde do *reggae*. Apesar do *ska* não ter se consolidado como um ritmo conhecido no país a bem da verdade, a maioria das pessoas simplesmente não sabe do que se trata boa parte das bandas de *pop* nacional de sucesso têm algum *ska* entre seus *hits*. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/ska>, acessado em 13 de dezembro de 2006).

intermédio de Nei Lisboa (que fez uma participação no LP *Longe Demais das Capitais*). Era um guitarrista de aluguel, competente, com uma guitarra mais anos setenta, que foi fundamental para a guinada sonora do segundo LP.

Gessinger, Maltz e Licks gravaram em julho o disco *A Revolta dos Dândis* (título retirado do livro *O Homem Revoltado*, do filósofo franco-argelino Albert Camus), produzido por Reinaldo Barriga Brito:

A Revolta dos Dândis era ao mesmo tempo mais antigo e mais ousado do que *Longe Demais das Capitais*. Mais antigo porque Licks arrastava os outros dois para levadas mais rebuscadas, uma espécie de hard rock progressivo. O álbum era quase anticomercial com suas longas músicas e suas letras proto-existencialistas. A faixa que lançou o disco foi “Infinita Highway”, de mais de seis minutos de duração com arranjo climático, (des)acelerações precisas e versos cortantes. (DAPIEVE, 2000, p. 145).

Foi a partir deste disco que começaram os primeiros atritos com a crítica, que os intitulava de elitistas e fascistas, devido às citações presentes nas letras de Humberto que iam de Camus a Jean Paul Sartre. Contudo, o público ignorou a crítica e canções como “Infinita Highway”, “A Revolta dos Dândis” e “Terra de Gigantes” tornaram-se sucessos. “As letras de Gessinger”, segundo Dapieve,

cristalizavam um estilo aforismático, cheio de aliterações, funcional, onde a métrica é importante para segurar o tempo. Em relação aos temas, os Engenheiros sempre bateram na mesma tecla, a do sentimento de estranheza de netos de imigrantes diante de sua própria terra. Uma certa náusea sartriana. (ibid., p. 145)

Apesar da qualidade dos primeiros discos, os Engenheiros ainda eram considerados uma banda regional, sem lugar no *mainstream* do rock brasileiro, sendo colocados para abrir shows do Capital Inicial, como ocorreu, por exemplo, no dia 16 do terceiro festival Alternativa Nativa realizado no Maracanãzinho entre 14 e 17 de julho de 1988. Enquanto isso, o Legião Urbana tocou sozinho nas duas primeiras noites e os Paralamas, na última. Mesmo assim, a partir desse show, os Engenheiros saíram da “garagem” para as grandes arenas, sempre lotadas, como ocorreram várias vezes no Gigantinho, em sua cidade natal.

Um ano depois do *A Revolta dos Dândis*, o trio lançou um novo LP – *Ouçã o Que Eu Digo: Não Ouçã Ninguém*, com elementos novos nas composições, como a inclusão de teclados nos arranjos. Além de serem novamente criticados pelas citações e clichês subvertidos presentes nas letras, neste disco, houve mais um motivo de crítica que acompanharia a banda por todos os discos: a auto-referência. O “conceitualismo” extraído do Rock Progressivo e amplamente utilizado por Gessinger em suas composições, com colagens e subversões, nunca teve tradição no Brasil e por isso muitas vezes foi mal compreendido. Para muitos críticos, era imperdoável que a introdução da nova “A Verdade a Ver Navios”,

por exemplo, fosse quase idêntica à antiga “Terra de Gigantes”, ou que o título da canção “Todo Mundo É uma Ilha”, do primeiro disco, virasse um verso de “Terra de Gigantes”, do segundo, e o verso “Filmes de Guerra, Canções de Amor”, nomeasse o oitavo disco, gravado ao vivo na Sala Cecília Meirelles, na Lapa carioca, em 1993. Sem essa tradição importada do rock inglês, a crítica brasileira por vezes considerou esse auto-plágio uma caracterização de falta de criatividade; contudo, as criações de Gessinger apontam justamente o contrário, pois, com um mesmo verso ou melodia, conseguem desconstruir sentidos, introduzir uma nova visão sobre o mesmo assunto e demonstrar que mantêm uma linha estética e através dela constroem sua visão de mundo.

Ouçá o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém era um disco suficientemente maduro para essa auto-referência, com músicas formidáveis, como a desesperada “Cidade em Chamas”, a progressiva “Variações Sobre um Mesmo Tema”, cuja estrofe é primorosa: *Eu tenho os meus problemas / Você tem os seus / Variações de um mesmo tema / Ateus procurando Deus*; ou então o belo trecho poético de “Sob o Tapete”: *Havia um romance / Ao alcance da mão / Mas o cigarro apagou / E me ensinou o macete / De esconder as cinzas / Sob o tapete*.

Então, em 1989, os Engenheiros foram convidados para tocar na capital soviética, Moscou, e em Leningrado. A BMG (ex-RCA) havia mandado material para a gravadora estatal Melodia, os soviéticos entusiasmaram-se com os Engenheiros e fizeram o convite. O trio mandou então traduzir “Terra de Gigantes” e “A Revolta dos Dândis I” para o russo e embarcaram num vôo no dia 29 de setembro para fazer dez shows, cinco em cada cidade.

A volta do trio ao Brasil coincidiu com o lançamento de *Alívio Imediato*, disco gravado no Canecão em julho, que reunia grandes sucessos do grupo como “Terra de Gigantes”, “Toda Forma de Poder” e “Infinita Highway”, com novos arranjos. Abrindo o disco, havia duas músicas inéditas, gravadas em estúdio: a faixa-título e “Nau à Deriva”. “Alívio Imediato” destacava-se no disco, pois era uma balada sentida; na letra, as angústias de sempre: *Há espaço pra todos / Há um imenso vazio / Nesse espelho quebrado / Por alguém que partiu*.

O ano de 1990 foi um marco na carreira dos Engenheiros, pois foi quando lançaram o quinto e estrondoso LP: *O Papa É Pop*. Com este disco os Engenheiros subiram ao patamar de melhor banda de rock do Brasil, vendendo mais de 350 mil cópias, e trouxeram sucessos como “O Papa É Pop”, “Exército de um Homem Só”, “Era um Garoto Que Como Eu Amava os Beatles e os Rolling Stones” (coincidentemente ou não lançada em época de guerra, é uma música *cover* do grupo da Jovem Guarda, Os Incríveis), “Pra Ser Sincero” e “Perfeita Simetria”. Marcando o início da banda como sua própria produtora, o disco inteiro primava

por uma estética “limpa”, desde a capa até o som, sem distorções, gravado com bateria eletrônica, guitarra e baixo totalmente limpos.

Dessa forma, os Engenheiros foram convidados para tocar no *Rock in Rio II*, juntamente com bandas como Guns 'n' Roses, Capital Inicial e Sepultura. Embora tenham sido ignorados pela imprensa nacional, que não divulgou as duas apresentações da banda nem o roteiro, eles foram a única banda brasileira que se apresentou no festival e que foi elogiada pelo jornal americano *New York Times*.

Em 1991 foi lançado o LP *Várias Variáveis*, que marcou o fim de uma trilogia iniciada com *A Revolta dos Dândis* e que continuou com *Ouçã o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém*. Cada LP tinha a capa com uma das cores da bandeira sul-riograndense: o primeiro tinha a capa amarela, o segundo, vermelha e o terceiro, verde.

O novo disco trouxe mais uma versão - a música “Herdeiros da Pampa Pobre”, do Gaúcho da Fronteira -, uma homenagem a São Paulo e a Caetano através da música “Sampa no Walkman”, a irada “Sala Vip”, composta nos bastidores do *Rock in Rio* e uma referência ao movimento político dos anos sessenta através de “O Sonho É Popular”, dialogando com um poema de Ferreira Gullar. As canções “Piano Bar”, “Ando Só” e “Muros e Grades” estão entre as que fizeram sucessos. Surgiram também no disco improvisações e “ruídos”, como o som do banquinho do piano rangendo em “Descendo a Serra”.

No mesmo ano de 1992, foi lançado o sétimo disco do grupo, *GLM – Gessinger, Licks & Maltz*, com a capa do LP inspirado na mesma capa da banda inglesa *ELP – Emerson, Lake & Palmer* cujos sucessos foram “Ninguém=Ninguém” e “Parabólica”, música composta especialmente para Clara, filha de Humberto. É um disco com referências ainda mais fortes do rock progressivo inglês, desde a capa, os arranjos da guitarra, até o próprio formato com músicas emendadas numa engrenagem perfeita. Os vocais são a inovação em destaque, em que Gessinger se arrisca em tons mais altos como em “No Inverno Fica Tarde + Cedo”.

No início de 1993, os Engenheiros foram convidados a participar do *Hollywood Rock*, abrindo o show do Nirvana. Como resultado, foram vaiados pelo público, que esperava a banda da noite. Contudo, Gessinger afirmou após o show que guardaria recordações interessantes para contar aos netos, como, por exemplo, ter cantado a música “Parabólica” (só na voz e violão) antes do show do Nirvana.

Ainda em 1993, surgiu o oitavo disco da banda, *Filmes de Guerra, Canções de Amor*, gravado ao vivo nos dias 05, 06 e 07 de julho na sala Cecília Meirelles no Rio de Janeiro. Com músicas rearranjadas desde o primeiro disco por Wagner Tiso e acompanhadas pela Orquestra Sinfônica Brasileira, foi um semi-acústico gravado com guitarras, percussão e

piano, além de conter quatro canções inéditas: “Mapas do Acaso”, “¿Quanto Vale a Vida?”; e as gravadas em estúdio, “Às Vezes Nunca” e “Realidade Virtual”.

Para a divulgação do álbum, foram incluídas apresentações no Japão e nos EUA, onde tiveram um público formado por brasileiros que moravam e trabalhavam por lá. Deste disco surgiu o primeiro *home video* dos Engenheiros gravado e lançado junto ao *Filmes de Guerra, Canções de Amor*, trazendo imagens colhidas no Japão, em Los Angeles, alguns cliques históricos, além de toda a gravação do LP.

No final de 1993 ocorreu a turbulenta e polêmica saída de Augusto Licks. Houve várias versões da história, mas nunca se soube ao certo o que ocorreu. Com a saída de Licks, Humberto precisou procurar um novo guitarrista. Retomou, então, seus contatos com um velho amigo e ex-colega do Colégio Anchieta, Ricardo Horn, que na época tocava na banda gaúcha Big Family.

Com o novo integrante, os Engenheiros seguiram com a turnê de *Filmes de Guerra, Canções de Amor* e, a seguir, o guitarrista Fernando Deluqui, ex-RPM, integrou-se à banda, depois de participar de algumas *jams* com o grupo. Também entrou na banda, meses depois, Paulo Casarim, outro amigo de Humberto, que tocava acordeon e teclado, já que Gessinger queria alguém que tivesse uma formação maior de teclas.

Após dois anos sem gravar, o quinteto lançou o nono disco, *Simples de Coração*, em 1995. Era um álbum diferente, com acordeon, guitarras mais pesadas. O disco foi gravado em Los Angeles e, depois de três álbuns se auto-produzindo, a banda optou por uma produção estrangeira, que ficou a cargo de Greg Ladany. Além disso, foi gravada também uma versão em inglês do disco, que ficou em mãos da gravadora e até hoje não foi lançada. Fizeram sucesso: “A Promessa”, “À Perigo” e a faixa-título, “Simples de Coração”.

Durante a turnê do nono disco, Gessinger uniu-se a dois amigos: Luciano Granja, que tocava guitarra, e Adal Fonseca, baterista, para formar um grupo de rock instrumental. Inicialmente, a banda chamava-se Trinta e Três Espadas e abria shows das bandas dos *rodies* dos Engenheiros. No final de junho de 1996 os três gravaram o primeiro disco, com um rock seco, básico, intitulado *Humberto Gessinger Trio*, que foi como o grupo passou também a ser chamado. As canções “Vida Real”, “Freud Flintstone” e “Irradiação Fóssil” tornaram-se sucessos e amostras da lírica “biscoito fino” produzida pelo compositor.

Em 1997 surgiram novamente mudanças nos Engenheiros: Carlos Maltz deixou a banda e criou um novo grupo, denominado Irmandade, que, atualmente, abre os shows dos Engenheiros de Hawaii em algumas ocasiões. Com a saída de Maltz, Gessinger reassumiu o nome novamente e trouxe os dois integrantes do trio para a banda, além do tecladista Lucio

Dorfman. Com essa formação, os Engenheiros voltaram com força total, com o novo disco *Minuano*, trazendo uma mistura de regionalismos, tecnologia e os já consagrados temas das composições da banda. Produzido por Nilo Romero, o disco contou com a participação dos irmãos Kleiton e Kledir, além de uma versão de “Alucinação”, de Belchior, e teve como sucessos as canções “A Montanha” e “Nuvem”.

Com essa mesma formação, os Engenheiros lançaram em 1999 o décimo primeiro disco, *¡Tchau Radar!*, que significa: “bah, me larga!”. Este álbum trouxe um conceito mais ambíguo nas referências literárias, não deixando de ser, por isso, um disco conceitual. As letras estão mais relacionadas com o lado pessoal do compositor Gessinger e a sonoridade ganhou em qualidade. *¡Tchau Radar!* surgiu como um grito de liberação, de deixar de lado o consumismo, a moda, as cobranças. Para Humberto, não foi um disco de escaladas, nem de mídia: foi um disco para ele mesmo, para o seu próprio momento, para as suas circunstâncias.

O disco foi gravado no Rio de Janeiro e mixado em Los Angeles, entre fevereiro e março, e contou com a participação musical de Milton Guedes na gaita da faixa de “Negro Amor”, um grande sucesso do álbum. *¡Tchau Radar!* ainda trouxe versões “gessingerianas” em outras faixas do disco, mais uma vez explorando a auto-referência.

Em 2000, a banda lançou seu décimo segundo disco, o terceiro ao vivo, gravado no Palace em São Paulo, nos dias 24 e 25 de março, intitulado *10.000 Destinos*, contando com a participação de Paulo Ricardo, ex-RPM, na magnífica canção regravada “Rádio Pirata”. Houve também a participação do gaiteiro Renato Borghetti nas músicas “Toda Forma de Poder” e “Refrão de Bolero”. No álbum, além das várias versões para músicas já consagradas dos Engenheiros, como “A Montanha”, “A Promessa”, “Pra Ser Sincero”, “O Papa É Pop” e “Infinita Highway”, entre outras, o disco trouxe duas músicas inéditas – “Números” e “Novos Horizontes” – e duas regravações – a já citada “Rádio Pirata” e “Quando o Carnaval Chegar”, de Chico Buarque.

Logo após o CD, foi lançado o DVD com o mesmo título, trazendo entrevistas com os integrantes, bem como algumas canções que não foram lançadas no disco.

A turnê *10.000 Destinos* seguiu até o início de 2001, com apresentação inclusive no *Rock In Rio III*, quando, com exceção de Humberto, os demais integrantes dos Engenheiros resolveram desligar-se do grupo para poderem trabalhar em um novo projeto, a banda Massa Crítica, decisão que já havia sido tomada em outubro de 2000.

Com saída dos antigos membros, Gessinger resolveu voltar a tocar guitarra como nos primórdios da banda e conheceu os novos integrantes no circuito musical carioca, Paulo Galvão, Bernardo Fonseca e Gláucio Ayala, pois, para ele, a parceria com músicos gaúchos já

estava desgastada. Galvão, guitarrista, estava na banda de Paulo Ricardo e participou dos shows dos Engenheiros no *Rock In Rio* e no Planeta Atlântida. Gláucio, baterista, também tocava com Paulo Ricardo, além de outros artistas nacionalmente conhecidos e, entre 1993 e 1995, fez parte da Orchestra Scala Miami, que se apresentava em casas de espetáculos em Miami (EUA) e em Cancún (México). Já Bernardo Fonseca fazia parte da banda Umanoi, com a qual fez diversos shows na noite carioca.

Com a quinta e atual formação, o quarteto dos Engenheiros continuou a turnê do disco *10.000 Destinos* e, em setembro de 2001, o grupo lançou o CD duplo *10.001 Destinos* que, além de trazer as canções do disco anterior, contava com mais quatro músicas gravadas ao vivo, que haviam sido lançadas somente em DVD, e também com sete versões de canções gravadas em estúdio. Estas músicas antigas que os novos integrantes da banda ensaiaram e que Humberto não tocava há muito tempo são “Concreto e Asfalto”, “Eu Que Não Amo Você”, “À Perigo”, “Sem Você (!É Foda!)”, “Freud Flintstone”, “Nunca Se Sabe” e “Novos Horizontes”.

No ano 2002, além do relançamento em DVD de *Filmes de Guerra, Canções de Amor*, ocorreu o lançamento do décimo quarto disco, intitulado como *Surfando Karmas & DNA*, uma transição entre a ciência e a religião, entre destino e genética, sem aprofundamento em nada. É novamente uma referência ao rock progressivo, com arranjos de baixo, bateria, guitarra, dando a impressão do disco todo ser uma música só.

Além da faixa-título, o disco conta com as poesias de Humberto nas canções “3ª do Plural”, “Arame Farpado”, “Datas e Nomes”, “Esportes Radicais”, “Nem + 1 Dia”, “Nunca Mais” (uma versão que ele fez para a canção “Lullaby” de Shawn Mullins), bem como as músicas que compôs em parceria com Paulo Galvão – “Pra Ficar Legal”, “Ritos de Passagem” e “Sei Não” –, e com Carlos Maltz, ex-integrante dos Engenheiros – “e-Storia”.

Após o *Surfando Karmas & DNA*, em 2003, surgiu o álbum *Dançando no Campo Minado*, contendo onze músicas, sendo um dos mais democráticos de todos os CDs, pois Gessinger é autor apenas de quatro canções (“Duas Noites no Deserto”, “Dançando no Campo Minado”, “Até o Fim”, “Na Veia”), compondo as demais em parceria com Paulo Galvão, Bernardo Fonseca e Carlos Maltz. O disco começa com três músicas pesadas: “Camuflagem”, seguida por “Duas Noites no Deserto”, que apresenta uma guitarra marcante, e “Rota de Colisão”, preparando o caminho para a questionadora faixa-título. Em seguida vem “Segunda-Feira Blues I”, com versos que recordam a guerra contra o Iraque.; “Até o Fim”, que traz uma auto-crítica impiedosa (*muito prazer, meu nome é otário!*); já “Na Veia” tem um refrão marcante acompanhado de guitarras muito bem tocadas e precisas, no momento certo.

O disco segue com outras excelentes canções (“Fusão a Frio” e “Segunda-Feira Blues II”), seguindo o estilo musical do antigo Engenheiros do Hawaii com inúmeras referências ao rock progressivo e com mensagens de inconformismo, indignação, questionamentos. A última faixa, “Outono em Porto Alegre”, conclui o álbum afirmando que, apesar de tudo, a vida é bela e vale a pena.

Finalmente, no final do ano de 2004, foi lançado o aguardado *Acústico MTV – Engenheiros do Hawaii* que, além de rearranjos de suas antigas músicas, conta com duas inéditas: “Armas Químicas e Poemas” e “Outras Freqüências”.

Em 2007 está previsto o lançamento de um novo álbum. Neste ano em que se completam 20 anos de existência da banda Engenheiros do Hawaii, esse trabalho pretende colocar o compositor gaúcho em pé de igualdade com os outros de sua geração.

Para isso, num primeiro momento, será discutida a forma de tratamento de suas canções, demonstrando que a música não é simplesmente uma poesia musicada, mas que é um gênero à parte e que deve ser tratada como tal; a seguir será apresentado um panorama sobre rock, em particular no Brasil, de forma a situar a posição de Humberto Gessinger no cenário musical dos anos 80. Também serão apresentados os aspectos culturais da pós-modernidade presentes em suas canções, tais como fragmentação, crise de identidade, descentralidade, individualismo, estranhamento perante o mundo. Além disso, serão discutidas as relações de suas composições com a história brasileira da década de 80, demonstrando que o compositor pode ser considerado um cronista de seu tempo, utilizando-se desse gênero para dar seu testemunho engajado da conjuntura histórico-político-social-econômica brasileira que presencia já que, “autor de todas as letras e da maioria das músicas, poderia ser definido como um poeta do cotidiano” (DALTO, 1991, p. 7).

Para tanto, serão tomadas como base as teorias sobre a contemporaneidade de Nilza Villaça, Zygmunt Bauman, David Harvey, Ignacio Ramonet, Steven Connor e Domício Proença Filho, entre outros pensadores. Sobre a questão do absurdismo da vida, tem-se a obra do filósofo Albert Camus. Além disso, será dada ênfase à temática do eu perante a cidade e suas problemáticas, segundo a concepção de Renato Cordeiro Gomes, Italo Calvino, Sandra Jatahy Pesavento, Henri Lefebvre e Mike Featherstone. A escolha das canções foi realizada através desses temas, buscando canções que trouxessem esses elementos.

Por que essas temáticas?

Para analisar a obra de um artista, é preciso considerar o contexto em que se situa, as influências que sofreu, é necessário questionar o porquê de sua criação. Portanto,

é preciso mais: tudo mais que concretiza a obra; que, através de sua existência, apresenta a sua razão de ser. Por que o poeta cria? O que justifica a realização da sua obra? – São perguntas que estão implícitas na ‘consideração do poema’. Além da necessidade de inventar, de fazer eclodir algo novo, a obra realizada é fonte de conhecimento de si mesmo e dos outros. (BRITTO, 1966, p. 92)

A obra do cancionista Humberto Gessinger traz um retrato da sociedade brasileira das gerações de 80 e 90, em especial da juventude, questionando sua identidade, suas referências e o quadro político-social mundial. É o relato de uma geração crescida sob uma cultura de massa assombrada pelo espectro de super-heróis diversos, filmes de ação cada vez mais violentos, *videogames* em que a luta é mais protagonista do que os lutadores, esportes que se tornam a cada salto mais radicais. É a sociedade que sofre a desilusão com a história política do país, que sofre com o excesso de informações e com a solidão das cidades.

1. SOBRE A CANÇÃO

A música é barulho que pensa. (Victor Hugo)
A música é a mais alta forma de poesia. (Kant)

É inegável a proximidade entre poesia e canção, muitas vezes são até confundidas. Para alguns, letra de música e poema não diferem, podem ser analisados da mesma maneira. Inclusive há alguns poetas que fizeram excelentes canções, como o compositor/poeta Vinícius de Moraes, e vice-versa. De acordo com Ricardo Silvestrin, “a canção popular no Brasil tem grandes criadores. Guarda relações formais com a poesia, sobretudo por ter elementos da Função Poética da Linguagem. Mas há outros elementos nessa arte” (In: SCHÜLER, 2005, p. 188).

No Brasil, o estudo sobre música brasileira ainda é restrito (por enquanto, apenas compositores consagrados como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e, mais recentemente, Cazuza e Renato Russo tiveram suas obras vastamente analisadas), e, quando ocorre, leva em consideração apenas um de seus aspectos: ou a melodia, ou a letra. Como se a canção não fosse suficientemente elaborada para merecer uma abordagem sistemática. Por isso, é necessário estabelecer as diferenças entre poesia e canção, pois cada gênero possui sua especificidade. Segundo Gardel,

o poético - um sentimento, uma construção - existe em todo lugar e pode ser desentranhado de tudo, mas não necessariamente um tipo de expressão poética pode funcionar no espaço de outra. Um verso de canção, só para não perdermos o fio da meada, pode não funcionar na folha de papel, e sim, maravilhosamente, na chama de alguma melodia.(1998, p. 113)

Ou seja, a letra de música não pode ser apenas considerada como um poema, pois ela geralmente é construída junto com a melodia. Para Silvestrin, letra de música não é chamada assim por acaso. Não é simplesmente uma troca, em que se denomina “letra de música” quando poderia ser “poema”. Não, a letra da canção é parte da música. “Tem a melodia da música, a harmonia, o pulso, o ataque, a interpretação, o ritmo, o andamento e a letra. Na

relação entre a palavra e esses outros elementos não-verbais, os significados se constroem.” (In: SCHÜLER, 2005, p. 188). É o que ocorre com a música erudita: embora não se tenha a “palavra escrita”, muitas músicas são construídas a partir de uma história e, através do ritmo, dos movimentos, do pulso da música, consegue-se apreender seu sentido. Não se deve também apenas considerar a melodia. A canção não é apenas a junção de música e poesia, é algo que vai além disso. Uma depende da outra. Antônio Risério afirma que a palavra tem características próprias, relacionada ao seu meio:

cada palavra tem a sua própria poesia. Que cada uma delas (falada, recitada, cantada, manuscrita, gravada, impressa, informatizada) faz as suas exigências de linguagem. Que possui, ainda, potencialidades expressivas particulares. E que, por fim, toda hierarquização é ideológica: a poesia de nenhuma palavra é necessariamente superior às outras, em decorrência de algum decreto divino, ou diabólico. (apud CORONA, 1998, p. 21)

Portanto, todo estudo que leva em consideração apenas a letra da música, sem considerar os elementos musicais, é possível, mas sempre será incompleto. O instrumental, a melodia forma um todo com a letra, torna a canção um todo. É uma outra arte. Tatit afirma:

A letra da canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redundaria, quase sempre, em julgamento desastroso. A fixação da sonoridade na canção é basicamente um problema musical. (1994, p. 237)

Por isso, ao se analisar canções de Humberto Gessinger, é necessário levar em consideração as especificidades da canção. Afinal, a palavra cantada não é formada apenas pela voz e texto, mas também pela melodia (forma sonora) que promove uma unicidade de sentido mais ampla, a melodia reiterando o significado transmitido pela palavra. É necessário ter a performance do compositor em conta, pois esta,

como instância de realização plena da utilização do texto, une estes dois elementos (texto poético e música) de acordo com os poderes expressivos em jogo, e, então, a relação se estabelece. Assim, a consciência do ouvinte deverá alertá-lo quanto à riqueza melódica, ao poder de orquestração (instrumentos e números de vozes engajadas no canto) e a recepção (opinião e publicidade), e o desejo de um performance como a de um concerto, um espetáculo ou um recital poético. (ibid., p. 28)

Como fazer uma análise sobre canções que seja completa? São necessários alguns elementos, tanto musicais, como literários, considerados fundamentais. Por exemplo, o ritmo, os instrumentos musicais utilizados, a intervalo (ascendente ou descendente) e o registro vocal (matizes entre grave e agudo). Ainda deve-se ter em conta o timbre (identidade da voz), os modos de ataque (textual), a intensidade (gradação da emissão vocal, do sussurro ao grito), a duração (maior ou menor brevidade na emissão do som), o andamento (velocidade da fala), o acento (tonicidade da silabação) e a pausa (silêncio), pois, segundo Tatit, “toda inflexão

produzida pela voz deixa traços impressos no acompanhamento instrumental e, desse modo, influencia a criação dos demais contornos” (1994, p. 29).

Para este trabalho serão utilizados os conceitos e a estrutura de canção elaborados por Luiz Tatit (que relaciona semiótica, música e literatura), principalmente em seus livros *O Cancionista* e *Semiótica da Canção*. Esses conceitos serão utilizados na análise das composições de Humberto Gessinger sempre que ampliarem o entendimento da temática de cada canção, visto ser este um trabalho de análise principalmente literária.

Segundo o teórico, todas as canções têm um conjunto de características comuns, originando uma “canção-modelo”. A construção da canção é obtida através da “gestualidade oral” do cancionista (compositor ou intérprete), que manipula os elementos textuais e da melodia ao mesmo tempo, adaptando as vogais e o atrito das consoantes com o fluxo contínuo melódico, gerando tensões, forças de continuidade contrapostas à força de segmentação. O cancionista busca, na união da melodia com a letra, harmonizar, equilibrar essas tensões, ora aproveitando a continuidade, ora a segmentação, em diversos momentos da canção. Procura eliminar os resíduos, aparar as arestas, para dar naturalidade à canção. Sua grande habilidade está em

criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação lingüística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. (TATIT, 1996, p. 11)

Dessa forma, o cancionista, moldando a canção para que essa não se perca na fala cotidiana, cativa o ouvinte. Para obter essa naturalidade, o cancionista trabalha com dois tipos de tensões locais: continuidade (tensão passional) e segmentação (tensão temática). Na primeira o compositor prolonga a duração das vogais, promovendo uma queda no andamento da música, que destaca cada contorno melódico; é quando o cancionista deseja a paixão, não a ação, quer trazer o ouvinte para um estado, naquele em que se encontra, representado pelo “ser”. A tensão é desviada para o nível psicológico, sugerindo uma experiência introspectiva. Por isso, esse tipo de melodia é “um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo” (ibid., p. 23).

Já quando o compositor reduz a duração das vogais, a progressão melódica acelera e torna-se mais segmentada por causa das consoantes. Os contornos são transformados em motivos. A aceleração privilegia o ritmo, sintonizando-se com o ritmo do próprio corpo, destacando a ação. É a música do “fazer”, representada muitas vezes pelo xote, samba, marcha e o próprio rock. Enquanto na passionalização o sujeito é valorizado, falando de si mesmo, na tematização, o cancionista fala de alguém ou de algo; privilegia-se o objeto.

Além disso, Tatit ressalta que essas tensões, tematização e passionalização, podem ocorrer em uma mesma canção. Mas apenas esse equilíbrio entre segmentação e continuidade não é suficiente para se ter uma canção. É necessário também o timbre vocal do cancionista. A paixão e a ação são trabalhadas na melodia de acordo com a dicção e o timbre do compositor. Segundo o mesmo autor,

compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. [...] O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. (ibid., p. 11)

A dicção então é importante na canção, pois, através dela, o cancionista registrará sua marca, seu estilo, buscando se destacar dos outros artistas de seu meio. A harmonia entre as tensões melódicas e a dicção, juntamente com seu timbre particular, immortalizam o artista. Sua dicção é o “processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (ibid., p. 09). Ele se torna a voz que canta (preocupada com a maneira de dizer) dentro da voz que fala (interessada no que é dito). Sem estas duas vozes não há atração, encantamento, nem consumo. A interpretação do cancionista, que recompõe a obra a cada nova entoação, cantando caracteristicamente a letra da música, eterniza o que na fala cotidiana se perde.

Além disso, é necessário levar em consideração os elementos gradação e transposição na canção. Gradação é o movimento de ascendência ou descendência, em progressão contínua num trecho da composição; já a transposição é o contraste na melodia, causando dissonância.

O reconhecimento destes elementos comuns nas canções descritos por Tatit em seus estudos permite, então, a identificação dos traços específicos de cada autor e de sua obra. Contudo, conforme o próprio autor,

a extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise. O que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas as canções, aqueles que, independentemente das particularidades da obra, nos oferecem uma pronta identificação de sua natureza. Aqueles que nos permitem dizer, simplesmente: “Isto é uma canção”. (ibid., p. 26)

A análise das canções do compositor Humberto Gessinger será realizada, então, a partir de elementos literários (pois este é um trabalho da área da literatura), sem, contudo, deixar de relacioná-los com os conceitos de música de Luiz Tatit, considerando os aspectos mais explícitos e significativos, sempre que contribuírem para a compreensão de sentido das canções.

O viés literário a ser utilizado na análise será o da temática do contemporâneo, situando as canções como crônicas do mundo atual - levando em consideração suas inter-

relações com outros compositores e escritores de seu tempo -, bem como características modernas, tais como a fragmentação, a crise de identidade (o eu múltiplo e solitário, interligado e superficial), o absurdo, com destaque particular para a cidade e a relação do indivíduo com ela.

2. A F(P)ONTE DA CANÇÃO: CONTEMPORANEIDADES

Ao se interpretar um texto, poema, canção, é necessário especificar, dentro campo de possibilidades semânticas, quais auxiliarão no desvelamento do que o texto transmite. Necessita-se pesquisar quais são as influências do compositor, em qual ambiente as canções florescem, por que nenhuma criação acontece no vácuo, no isolamento de outras criações ou descobertas: a imaginação criadora não surge nem se desenvolve no vazio. De acordo com Barthes (2004), nenhum texto é original, sempre há intertextualidade, sua construção se dá pela recriação de uma herança literária anterior. Esses diálogos intertextuais devem, portanto, ser detalhados, questionados. É preciso, segundo Bosi, “refazer a experiência simbólica do outro, cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal” (1988, p. 287).

Além disso, é preciso descobrir para quem o compositor escreve: para si ou para o outro? Para alguns ou para todos? Para o futuro ou para o presente? Afinal, qual o objetivo do cancionista? “Preparar obras imortais que irão colaborar na alegria das gerações futuras ou construir obras passageiras mas pessoais em que as suas impulsões líricas se destaquem para os contemporâneos como um intenso, veemente grito de sinceridade?” (BRITTO, 1966, p. 28).

Para auxiliar na resposta a todas essas questões, este capítulo apresenta de que maneira o compositor Humberto Gessinger pode ser considerado como cronista de seu tempo, explicitando as características contemporâneas da sociedade em que o cancionista vive (em particular, as décadas de 80 e 90), pois “‘o que se deve esperar do escritor’, segundo Machado de Assis, é ‘certo sentimento íntimo que o torne homem de seu tempo e de seu país’” (apud BERND, 1992, p. 13). Ou ainda, como afirma Ferreira Gullar, o intelectual só se faz “na medida mesmo em que ele realiza a crítica dos seus próprios valores em relação ao momento histórico em que vive” (2002, p. 18). A arte só pode ser produzida a partir da existencialidade

humana, com todas as suas insatisfações, idealizações, conquistas, precariedades e dilaceramentos. Enquanto pura essência, o homem não consegue fazer arte. Assim, alguns aspectos contemporâneos podem ser considerados primordiais: fragmentação, dessubstanciação do eu, descanonização ou crise de verdades universais, indeterminação, ironia, carnavalização, desconstrução e a visão do indivíduo da metrópole.

A sociedade atual é marcada pela desestabilização dos valores absolutos. Tudo o que era tido como Verdade, Bom e Belo é questionado. As grandes instituições - família, Igreja e Estado – são desmanteladas, sobrepostas por “diálogo, retórica da sedução, envolvimento mais próximos, ludismo inter-pares, verdades provisórias e acordos pontuais.” (VILLAÇA, 1996, p. 28). Esse tempo é conhecido como o do fim da ideologia, da cultura do consumo, da amnésia histórica, da instabilidade e das crises – da representação, do sujeito, do real. Todo o sentido de hierarquia se dissolve. “O ‘modo certo’, uma vez unitário e indivisível, começa a dividir-se em ‘economicamente sensato’, ‘esteticamente agradável’, ‘moralmente apropriado’. As ações podem ser certas num sentido e erradas noutra” (BAUMAN, 2003, p. 9).

É uma sociedade que põe por terra muitos dos princípios existentes no início do século XX, enquanto amplia outros: o homem “moderno” era positivista, tecnocêntrico e racionalista; valorizava a Arte, a História, o Desenvolvimento, a Ciência; cria no progresso linear, no planejamento racional de ordens sociais ideais. A idéia dessa época era usar o acúmulo de conhecimentos gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da liberdade, do bem-estar da vida diária. O domínio da natureza prometia libertação da escassez e da necessidade. O desenvolvimento de modos racionais de organização social e de formas racionais de pensamento prometia libertação da religião, dos mitos, da superstição, “liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas” (HARVEY, 1992, p. 23).

Porém, na medida em que se saudava a criatividade humana, a descoberta científica e a busca da excelência individual em nome do progresso humano, o homem moderno também precisou acolher outros fatores de mudança, como a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário como condição de realização do projeto modernizador.

Então a cruel realidade das guerras mundiais, com campos de concentração, a ameaça de aniquilação nuclear e o horror de Hiroshima e Nagasaki deitaram por terra todo esse otimismo do pensamento iluminista. “Pior ainda, há a suspeita de que o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana” (ibid., p. 23). Todo esse

idealismo e vontade de objetivação existente do início do século converteu-se, na contemporaneidade, em manipulação técnica, na qual as coisas e o próprio homem tornam-se meros produtos de consumo.

Como consequência, o homem encarna estilos de vida e de filosofia nos quais prevalecem o niilismo, a ausência de sentido para a vida, com uma intensa desconfiança de todos os discursos universais. “As verdades eternas e universais, se é que existem, não podem ser especificadas” (ibid., p. 49). As categorias “fim”, “unidade”, “ser” com as quais se impôs um valor, foram retiradas e agora o mundo se apresenta sem critérios. Algumas características originadas durante o modernismo ampliaram-se na atualidade. Embora essa desterritorialização das certezas, por exemplo, não tenha surgido somente agora, deve-se destacar que é no momento contemporâneo que ela cresce e vulgariza-se no sentido de atingir um campo mais vasto de saberes.

O homem do início do século ainda acreditava que era capaz de realizar revoluções; na contemporaneidade o que ocorre é uma oscilação entre o medo, o eu que se retrai, a indiferença de um sujeito fraco do saber, a percepção distraída e um sujeito forte do desejo e das pulsões. O horizonte da esperança parece ter recuado a tal ponto que os intelectuais quase não percebem o nascimento de novos sonhos coletivos: antes havia sempre um espaço onde alguém lutava para que o mundo viesse a se modificar; atualmente, não existe nada disso. Segundo Ramonet,

as sociedades ocidentais já não conseguem se enxergar, claramente, no espelho do futuro; parece que estão obcecadas pelo desemprego, invadidas pela incerteza, intimidadas pelo choque das novas tecnologias, perturbadas pela mundialização da economia, preocupadas com a degradação do meio ambiente e, consideravelmente, desmoralizadas por uma corrupção galopante. Além disso, a proliferação das 'guerras étnicas' exala nessas sociedades um mau cheiro de remorso e algo parecido com um sentimento de náusea [...] cada um pode constatar que a incerteza tornou-se a única certeza. E que uma espécie de sinistro mundial se espalha em um clima de insatisfação geral e desencantamento. (1998, p. 12-13)

O homem atual sabe que não existe céu nem sentido para a História, e assim se entrega ao hedonismo, ao consumo e ao egocentrismo, adepto da filosofia “viva agora, pague depois”, que vai no sentido contrário a ascese, paciência, cuidado e persistência pregados pela religião. Embora este individualismo tenha nascido com o modernismo, seu exagero narcisista do homem é um acréscimo atual:

Trata-se antes de uma atitude nascida do espanto, do desencanto, da amargura aflitiva, que procura se reconstruir em seguida como uma alternativa parcial, desprendida do sonho de arrogância, de unidade e poder, de cujo naufrágio participou, mas decidiu salvar-se a tempo, levando consigo o que pode resgatar da esperança. (SEVCENKO, 1985, p. 10)

É dada ênfase às virtudes do instantâneo e do descartável. E por suprimível entende-se não apenas jogar fora os bens produzidos, mas também livrar-se de valores, estilos de vida e relacionamentos estáveis. Conforme Affonso Romano de Sant'anna,

Aí, tomando a arte com metáfora sintomal vejo que as últimas décadas têm sido caracterizadas na arte e em nossas vidas por uma ideologia que privilegia o instantâneo no lugar do projeto; que privilegia a quantidade no lugar da qualidade; que cultua a aparência e o brilho como valores em si; que incita ao supérfluo; que oferece mais o verniz da visualidade do que a imersão na leitura; que louva a marginalidade e a falsa marginalidade; que cultua o lixo como luxo; que impõe o globalizado sobre o nacional e o regional e que cultiva o indivíduo narcísico sobre o social participativo. É como se a utopia se tivesse transformado numa eutopia. Mas a eutopia, aqui não no sentido grego, do “Eu”, como sinônimo do “bom”, mas numa cultura do “ego” enredado apenas em seus fantasmas. (In: SCHÜLER, 2005, p. 32)

O sinal desse hedonismo inconsciente do consumismo capitalista é a degeneração da autoridade intelectual sobre o gosto cultural, como ocorrera nos anos 60, e a sua substituição pela cultura *pop*, pela moda efêmera e pelo gosto da massa. De acordo com Fortuna,

Desta forma, perplexos, vivemos nossa contemporaneidade destituída de Deus e do sujeito racional como fundamentos, e destituída também do ser (o que é *passado*); tendo somente os entes (as coisas) como foco de ocupação, e estes, por sua vez, não servindo de medida absoluta de nada, pois são determinados pela sofreguidão sociotecnológica (velocidade). (2001, p. 67)

Enquanto se observa a liberação dos costumes e a valorização do prazer, nota-se ao mesmo tempo a multiplicação de seitas e grupos contestadores (contracultura), não preocupados mais com a Verdade, mas com as múltiplas verdades que podem coexistir, privilegiando a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. Sem os valores da razão e da ciência para preencher esse vazio que a sociedade sente, muitos homens se voltam para os extremismos, fanatismos de toda a ordem. Segundo Glissant, essa desconstrução “das engrenagens de um sistema dado, de pôr a nu os mecanismos escondidos de desmistificar” gera também a “função de sacralização, de união da comunidade em torno de seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário ou de sua ideologia” (apud BERND, 1992, p. 19).

Dessa forma, é o caos instaurado, a soberania do impulso e da indeterminação sobre a razão. Ocorre a troca da integridade pela instabilidade, da globalidade pelas múltiplas dimensões, dos sistemas ordenados pela eterna mutabilidade, bem como a valorização da diferença, da “descolonização, descentralização lingüística, novas metabolizações, desestabilização crescente de fronteiras e margens. Hibridismos, reciclagens” (VILLAÇA, 1996, p. 127). O posicionamento é o do provisório; há a aceitação da contradição, a discussão das fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artísticos. Como afirma Ramonet,

Bate, de novo, a hora das escolhas, mas faltam os referenciais que dêem uma orientação segura neste instante de declínio que precede o fim de um tempo e o

nascimento de uma nova era. “Estamos entrando em uma época em que as certezas desmoronam – constata Edgar Morin. O mundo encontra-se em uma fase particularmente incerta porque as grandes bifurcações históricas ainda não foram identificadas. Não se sabe para onde se vai. Não se sabe se haverá grandes regressões, se guerras em cadeia irão se desencadear. Não se sabe se um processo civilizador levará a uma situação planetária mais ou menos cooperativa. O futuro é bastante incerto”. (1998, p. 121)

Como não se obtém, através da razão, a sociedade justa, a liberdade plena, a paz perene (anseios utópicos da modernidade), o mundo contemporâneo vive equilibrado pelo terror, amparado pelos meios de comunicação de massa. Sem esperança de futuro, frustrado diante da realidade presente, o homem contemporâneo parece ter assumido a passividade do conformismo, numa busca nostálgica do passado e com ideologias ilusórias transmitidas pela mídia. “Acentua-se [...] a influência marcante da informação na caracterização da visão de mundo dos indivíduos” (PROENÇA FILHO, 1995, p. 37). Cada vez mais progressiva e compulsivamente, o mundo é tecnificado; cada vez mais, sem limites aparentes, o mundo é um produto do homem. A contemporaneidade é um novo construir de estradas, só que agora da informação.

É a época do comunicar-se bem, do cunhar expressões das manchetes dos jornais do dia seguinte, não importando quão esdrúxulas sejam essas “máximas”, “é falar pelo formato da telinha [...] é, assim, fabricar consensos, com um dedo no gatilho e outro no controle remoto” (RAMONET, 1998, p. III). Como conseqüência disso, a fronteira entre ficção e não-ficção sofre uma real dissolução, enquanto as personagens contemporâneas parecem confusas em relação ao mundo em que estão e ao modo como devem agir diante dele. Conforme Baccega, essa dissolução do real

é resultado dos vários discursos que circulam na sociedade. São discursos que se cruzam, se esbarram, parecem se anular, se complementam, fazendo surgir novos discursos, que alteram os significados dos outros, alterando seus próprios significados, numa dinâmica permanente. O universo de cada indivíduo, seja no pólo da emissão, seja no da recepção, é formado pelo diálogo entre esses discursos, nos quais seu cotidiano está inserido. Trata-se de um eu plural. Ou seja: a subjetividade é o resultado da polifonia que cada indivíduo carrega, ao mesmo tempo que se constitui ponto de partida de outros discursos, aí originados. (In: MARTINS, 2000, p. 39)

A realidade assim é transformada em imagens e o tempo é fragmentado numa série de presentes perpétuos. É valorizada a velocidade, na procura do computador cada vez mais capaz que traga o mundo instantaneamente, “no jato supersônico que atravessa o Atlântico em algumas poucas horas, na reportagem televisiva em tempo real, na Internet, etc” (FORTUNA, 2001, p. 62-63). A globalização impacta sobre a realidade, com a compressão do espaço e do tempo, a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as

distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre as pessoas e lugares situados a uma grande distância.

Essa ruptura da ordem temporal de coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a idéia de progresso, é abandonado todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto se desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica-se como aspecto do presente, num pastiche que apaga todo o sentido de história. Segundo Steven Connor, “o nosso sistema social contemporâneo perdeu a capacidade de conhecer o próprio passado, tendo começado a viver num “presente perpétuo” sem profundidade, sem definição e sem identidade segura...” (1993, p. 43).

Desenvolve-se assim uma visão de desertificação do mundo no ambiente artístico e crítico. A criação passa a reproduzir os discursos (parafrazeando, contrapondo) daquilo com que mantém contato direto: com os meios de comunicação de massa, que são cada vez mais sofisticados, com a moderna tecnologia, numa autêntica guerra de códigos que leva necessariamente à leitura do fragmento incorporado a um novo todo, e de uma totalidade distinta. “A continuidade só é dada no ‘vestígio’ do fragmento em sua passagem entre a produção e o consumo. O efeito disso é o questionamento de todas as ilusões de sistemas fixos de representação” (HARVEY, 1992, p. 55).

Além desse presente eterno e da colagem, em oposição “à ‘profunda’ estética expressiva do estilo autêntico que caracteriza o modernismo, e o seu afastamento da idéia da personalidade unificada em favor da experiência ‘esquizóide’ da perda do eu no tempo indiferenciado...” (id., 1993, p. 43), resta o humor como resistência contra o caos aparente, a criatividade que trabalha no ritmo necessário à rapidez, à polivalência. Embora elemento de desconstrução, o humor é capaz de lançar pontes, estabelecer elos.

Observa-se que, embora o tempo seja sempre o do presente, o que importa não é mais a realidade, mas o seu simulacro; os meios tecnológicos de comunicação refazem o mundo a sua maneira, transformando-o num espetáculo. Há um bloqueio dos estímulos sensoriais, um cultivo da atitude *blasée*, a especialização míope, a reversão a imagens de um passado perdido (memoriais, museus, ruínas) e a excessiva simplificação (na apresentação de si mesmo ou na interpretação dos eventos). Tudo e todos podem ser transformados: “por meio da experiência de tudo – comida, hábitos culinários, música, televisão, espetáculos e cinema -, hoje é possível vivenciar a geografia do mundo vicariamente, como um simulacro” (HARVEY, 1992, p. 271). Através do entrelaçamento desses simulacros na vida diária, é possível reunir em espaço e tempo iguais diferentes mundos (de consumo, de mercadorias). “Mas ele o faz de

tal modo que oculta de maneira quase perfeita quaisquer vestígios de origem, dos processos de trabalhos que os produziram...” (ibid., p. 271).

Já não importam a pessoa, o produto em si, mas sua marca, seus bens. É nesse território do conformismo da transformação da realidade em simulacro que se instaura a programação de televisão, dos meios de comunicação de massa. Devido a essa compressão do tempo-espaço, da sociedade é cobrado o preço da capacidade de lidar com as realidades que se revelam à volta. Vive-se então num mundo que é editado pela mídia, em que contam apenas os fatos selecionados da realidade por meio de relatos permeados de estereótipos. São esses relatos que preenchem a visão de mundo do homem contemporâneo não apenas sobre os eventos de que participa, como também sobre os demais fatos universais não ligados diretamente ao seu cotidiano. “É de uma maneira tão natural que os estereótipos se apresentam como conceitos, ficando dissimulada sua carga emocional, valorativa e volitiva” (MARTINS, 2000, p. 44). Dessa maneira, o consumidor compra a imagem que é feita do fato, sua marca. As mercadorias são humanizadas ou convertidas em coisas marcadas de beleza excepcional e tornando-se objetos de profundo apego afetivo.

Conforme Domício Proença Filho, “a modernização social trouxe progresso e ampliou as possibilidades de bem-estar do homem mas, no seu curso, ele foi cada vez mais desindividualizando-se e fragmentando-se” (1995, p. 20-21), sua liberdade individual foi cerceada, surgiu uma sensação de vazio existencial. Conforme cresce mais o individualismo, maior é a multidão urbana feita de uma massa sem identificação. Esta “não é uma coleção de indivíduos. É mais um agregado indiscriminado e sem forma em que se dissolve a individualidade” (BAUMAN, 2003, p. 178). Ocorre a multifragmentação do social, onde a atuação política é assumida menos por indivíduos e mais por grupos setoriais representativos, pelas minorias.

É o momento das tribos, onde o indivíduo se despe de sua personalidade e, sendo sobreposto pela persona, com suas sucessivas máscaras, “vai participar de vários grupos em espaços que suscitam não mais a procura de identidades, mas processos de identificação” (VILLAÇA, 1996, p. 51), de “tribos que se articulam e entrecruzam no cotidiano atual” (ibid., p. 22). Esses grupos relativizam o futuro; o importante é o presente (como os relacionamentos artificiais e efêmeros dos jovens em festas) e os laços de reciprocidade; a intenção organiza-os em torno de um eixo que ao mesmo tempo liga as pessoas e deixa-as livres. Há também um reconhecimento das múltiplas formas de alteridade que emergem das diferenças de subjetividade, de gênero, de raça, de classe e de localizações e deslocamentos geográficos espaciais e temporais.

O homem urbano tornou-se uma espécie de estrangeiro, que não se adapta ao sistema social, vive em eterno trânsito, no entre-lugar, entre poderes, mídias, num não-lugar. Conforme argumenta Denílson Lopes, o homem contemporâneo é “apenas um testemunho sobre o estado das coisas. Uma voz. Não-artista. Não-cientista. Transesteta. Cronista de cultura contemporânea. Crítico escritor. Colecionador de fragmentos, citações” (1999, p. 7).

Ocorre a coexistência, portanto, de um grande número de mundos possíveis fragmentários, ou mais simplesmente, de espaços sem medidas que são superpostos uns aos outros, não há apenas uma realidade, mas várias, todas fragmentadas. Discute-se a possibilidade de um paradigma qualquer, a possibilidade de qualquer classificação. Convive-se com o excesso de escolhas e a eliminação da capacidade de escolher. Isso se reflete também na literatura, pois, conforme afirma Flávio Aguiar,

Vivemos um momento caracterizado por uma imensidão de códigos, referenciais, modos, modalidades, de diferentes culturas e épocas que se entrecruzam com uma velocidade espantosa, nunca vista antes. Encontramos lado a lado, e em pé de igualdade numa tábula valorativa das culturas e das modalidades culturais, a epopéia grega e o *hai cai* oriental; Os *lusíadas* e o canto guarani; o cantar d’amigo medieval e o *harawi* andino (canto em memória do amor ausente); o conto afro da origem do mundo e o sermão do Padre Vieira; e a Bíblia, o Corão, o Talmud, O capital e todos os outros livros que são ou foram sagrados. Ou seja: numa sociedade cujo ideal (proclamado com sinceridade ou hipocrisia) é se afastar dos fanatismos e dos dogmas totalitários e construir-se democrática (sem muito sucesso, é verdade), e onde todos os cânones estão em discussão, como se coloca, afinal, a questão do valor? (In: MARTINS, 2000, p. 20)

Através da globalização, com seus processos atuantes numa escala que atravessa fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo mais interconectado, o homem percebe-se destituído de identidade única, mas constituído de vários processos de identificação. Stuart Hall confirma:

As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”.[...] As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar. [...] Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (1998, p. 69,75)

Ao mesmo tempo em que o homem contemporâneo sente-se só, passando por crises identitárias, é também múltiplo, fragmentado. Surgem então novas práticas de mobilização social orientadas para reivindicações de tipo ecológico e pacifista. À descoberta de que o capitalismo produz classes soma-se agora a de que também produz diferença sexual e racial. Os discursos femininos, homossexuais, negros e das minorias em geral crescem

significativamente dentro de uma engrenagem fabricante de diferenças. Cresce o desregramento global da vida econômica, social e política. Ações, pensamentos e desejos são desenvolvidos através da “proliferação, da justaposição e da disjunção” (HARVEY, 1992, p. 49) e numa preferência ao que é “positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade” (ibid., p. 49). Não levando em conta o passado, a sociedade contemporânea “ênfatiza o profundo caos da vida e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional” (ibid., p. 49).

Devido a essa fragmentação da realidade, a alienação do sujeito é diferente da existente no início do século XX. De acordo com Marx, o indivíduo alienado era necessário para se buscar as idealizações utópicas com tenacidade e coerência suficientes para nos trazer algum futuro melhor e sua perda pareceria impedir a construção consciente de futuros sociais alternativos. Contudo, segundo Nilza Villaça, houve uma mudança na contemporaneidade:

Se pensarmos em revolução como o grande termo do modernismo, vemos como se instala na atualidade um verdadeiro processo de desconstrução do mito humanista do progresso revolucionário. Dinamita-se nos campos social, político e artístico o conceito de revolução como motor ideológico. No subcampo literário, muitas vezes é a partir da narrativa da própria revolução que se põe em causa o mito pela multiplicidade contraditória dos discursos de progresso ou pela confrontação dos ideais universalistas com as situações locais e particulares. (1996, p.25)

Dessa maneira, o homem contemporâneo alienado não o pode ser no sentido marxista clássico, porque essa condição pressupõe um sentido de eu coerente, não-fragmentado, do qual se alienar. Somente em termos de um tal sentido centrado de identidade pessoal podem os indivíduos se dedicar a projetos que se estendem no tempo ou pensar de modo coeso sobre a produção de um futuro significativamente melhor do que o tempo presente e passado. O homem moderno dedicava-se muito à busca de futuros melhores, mesmo que a frustração perpétua desse alvo levasse à paranóia. Mas na atualidade foi descartada essa possibilidade, com o homem concentrando-se nas circunstâncias esquizofrênicas induzidas pela fragmentação e por todas as instabilidades (inclusive as lingüísticas) que impedem até mesmo de representar coerentemente, para não falar de conceber estratégias para produzir algum futuro radicalmente diferente. Tudo o que resta são modismos sem tempo de se tornarem revoluções, novidades que já nascem datadas.

Há uma multiplicidade de microeventos, sem que haja uma verdade universal. Dessa forma, o homem contemporâneo constata e protesta; porém, em lugar de flashes do real, trabalha com uma verdadeira “montagem” da realidade. Não há possibilidade de um

movimento de revolta geral, pois não há o consenso necessário para que as novidades sejam legitimadas. Resta apenas ser *um exército de um homem só*, cada ser gerando sua revolta individualizada.

Dessa forma, o indivíduo atual é um sujeito tido como fraco, tribal, múltiplo, estigmatizado pela falta, em máscaras do sujeito, no indivíduo sem sujeito, no eu mínimo, no sujeito como produção, no quase-sujeito e, paralelamente, na queda dos grandes relatos, na massificação, no simulacro e na sedução. É um ser em que convivem contradições: o espírito de demolição, de ruptura, de choque, aliado à tendência construtiva de renovação e continuidade. Ainda, conforme Nilza Villaça,

É como se o indivíduo, hoje, fosse um objeto reprodutível e sem aura, cujo original se perdeu. Não há mais, portanto, o sujeito, mas um espectro, uma forma esvaziada da grande subjetividade. Neste sentido, a questão da volta do individualismo, para Baudrillard, não tem mais sentido, pois a antiga polaridade entre o público e o privado, o individual e o social, o eu e o outro já não existe. O jogo do duplo como imaginávamos começa a transformar-se. É a materialização do duplo. Geração artificial. (1996, p. 49-50)

O homem atual torna-se, assim, um ser intertextualizado em si mesmo, de muitas versões cujo original está perdido no passado. Segundo Connor, “a estética da versão oferece um equivalente popular-cultural do tão celebrado princípio da intertextualidade” (1993, p. 152). É um ser democrático, pois isso significa novamente que ninguém tem a última palavra, todos podem fazer a sua versão, dar o seu toque pessoal para o que era original, sem que isso seja considerado um “sacrilégio”. Dessa maneira, são construídos simbolicamente seus processos de identificação, compostos de várias facetas, conforme o ambiente em que se encontra, sem apresentar apenas uma identidade única. Conforme Ortiz, “dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (1994, p. 8). O homem contemporâneo busca se identificar com as pequenas verdades cotidianas, com uma ou outra faceta da história, transitando entre contradições, de modo efêmero à “História”. Segundo Enzensberger,

Nesse momento fica claro que a escravidão e os cosméticos masculinos, a propaganda militar e o desodorante, a bomba atômica e a fralda descartável, o assassinato em massa e a comida para gatos se tornaram equivalentes. Uma coisa significa o mesmo que a próxima, ou seja, tudo significa nada. (1995, p. 68)

É nesse mundo caótico, com crise de valores, de verdades universais, em que o homem não possui mais apenas uma identidade, autêntica e única, mas identifica-se de várias maneiras com as situações em que se encontra no momento, que se pode inserir o compositor Humberto Gessinger. Contudo, é necessário verificar uma outra característica peculiar de suas

composições e que também pertence a esse tempo: o estranhamento perante o absurdo deste mundo.

Como visto anteriormente, na contemporaneidade, tudo é questionado. E o homem, hedonista, mostra-se indiferente ao absurdo deste mundo. Esse sentimento foi descrito por Albert Camus e é talvez um dos traços que mais transparece na obra de cancionista. Camus, nascido na Argélia em 1913 e morto num acidente de automóvel em 1960, formou-se em Filosofia e, em seguida, entrou para o jornalismo. Sua obra tem fortes traços das gerações pós-guerra, principalmente por seu questionamento ao sentido da vida, e influencia o pensamento da sociedade até hoje (que adapta essa questão de acordo com sua realidade).

De acordo com suas idéias, a questão central é: vale a pena viver? Como viver? Em seus ensaios, Camus expressa um sentimento trágico da vida e uma desconfiança intensa para com aqueles que constroem um sistema, traço caracteristicamente contemporâneo. Questiona como o ser humano deve se conduzir quando não acredita nem em Deus nem na razão.

Para Camus, diante das guerras mundiais e coloniais (ambiente em que desenvolveu suas idéias), é descoberto um sentimento permanente, profundo, de absurdo diante do mundo, da história e de sua própria vida. Segundo o filósofo,

a vida vale a pena ser vivida? Esta a pergunta básica de toda a filosofia. [...] A vida é algo sem sentido? Deve apesar disso ser vivida ou devemos acabar com ela por meio do suicídio? [...] Só se existisse um Deus ou a crença numa outra vida ou idéias eternas de valores é que a vida teria um sentido. [...] Este coração, em mim, posso senti-lo e decido que ele existe. Aí pára toda a minha ciência, o resto é construção. [...] Tudo o mais lhe foge como água por entre os dedos e ele pode apenas constatar que o mundo não tem sentido nem razão e que a vida é absurda e vã. A enfadonha monotonia do dia-a-dia carece de um sentido e é o primeiro sinal do absurdo. Olhamos para o futuro através do tempo e ansiamos a morte, que ao mesmo tempo receamos e novamente surge o absurdo. [...] Esta espessura e esta estranheza do mundo – é o absurdo. (s/d, p. 177-178)

Observa-se, assim, que a angústia de Camus provém do fato de nenhuma moral ser sugerida pelo mundo ateu. É a falta de valores. Camus explica antes de tudo o homem pelo homem. O absurdo é um humanismo: o mundo tem o sentido que o homem lhe dá. Ou seja, cada indivíduo estipula sua moral, como lhe convier.

Por isso, em seu ensaio *O Mito de Sísifo*, deve-se imaginar esse personagem feliz – pois ele rola seu rochedo, volta a subir a montanha, fim em si que não precisa de nenhuma justificação. Sísifo é o herói endurecido num trabalho inútil e sem esperanças. Por isso ele é mais forte que seu rochedo. Todo prisioneiro deseja libertar-se; só Sísifo, herói absurdo, põe sua dignidade na rejeição de toda esperança e libertação. Ele representa um desafio permanente ao seu próprio destino. Camus afirma ainda que “um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo

subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro.” (ibid., p. 26). É o mundo atual, em que o homem, perdido em si mesmo, busca apenas o prazer imediato, sem sentido de vida.

De acordo com essa lógica, em seu outro livro, *O Estrangeiro*, o herói não precisa se justificar. O ambiente do protagonista Meursault é absurdo, entre outras razões, porque não procura a significação do que lhe acontece. Ao contrário: omite-se de comentar ou de julgar.

Sua indiferença pelo que ocorre ao seu redor transparece logo no início, quando ele é notificado da morte da mãe num asilo de velhos. O personagem não sente emoção especial, enterra-a, vai para a praia e conquista uma moça. Mais tarde, ela o pede em casamento. Ele não a ama, mas não vê nenhum motivo razoável para recusar. “Respondi que nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivaliam, e que a minha, aqui, não me desagradava em absoluto. Mostrou-se descontente, ponderando que eu respondia sempre à margem das questões.” (id., 1942, p. 46) Com a mesma indiferença, aceita a amizade de um vizinho. Este amigo maltrata a irmã de um árabe. Numa praia, Meursault, em circunstâncias arbitrárias, absurdas, mata um dos árabes que veio vingar a irmã. Vai ao tribunal. Sua indiferença para com a mãe adquire - absurdamente - mais importância que seu assassinato.

Condenado à morte, Meursault não quer morrer: “O que contava era uma possibilidade de fuga, um salto para fora do rito implacável, uma louca corrida que oferecesse todas as oportunidades de esperança. Mas, pensando bem, nada me permitia este luxo, que tudo me proibia, a engrenagem me retomava” (ibid., p. 110). O final do breve romance-relato, prodigioso monólogo, é um grande grito:

Senti-me pronto a reviver tudo. Como se aquela grande cólera me tivesse purgado do mal, esvaziado de esperança, diante daquela noite carregada de signos e estrelas, eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Ao senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era. (ibid., p. 122)

O absurdismo demonstra a indiferença perante o mundo, tão acentuada na contemporaneidade. Se em nada se acredita, se tudo o que resta são incertezas, tudo se torna possível e nada tem importância. O indivíduo no absurdo contemporâneo vive e ama sem saber por quê;

mas viver é igualmente agir. Em nome de quê? Se a imortalidade não existe, também não existem nem a recompensa, nem o castigo: nem o bem nem o mal. “Creio que não há virtude sem imortalidade.” E também: “Sei apenas que o sofrimento existe, que não há culpados, que tudo se encadeia, que tudo passa e se equilibra.” Mas, se a virtude não existe, também a lei não existe: “Tudo é permitido.” (id., s/d, p. 85)

Através dessa explanação, é possível observar o absurdo como um traço da contemporaneidade que se encontra presente por toda a obra cancionista de Humberto Gessinger e que será analisada no próximo capítulo. Além desses pontos, é de suma relevância apresentar a questão do posicionamento do indivíduo atual perante o dilema da cidade, problemática que também transparece na obra do compositor abordado.

3. O INDIVÍDUO E A CIDADE:

Solidão x Sufocamento

A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se ele tivesse a cidade e a noite dentro do peito. (Érico Veríssimo)

Além dos aspectos teóricos referidos anteriormente, um outro traço muito marcante nas composições de Humberto Gessinger é a posição do eu lírico perante a cidade, demonstrando uma relação de ódio/amor, vício, estranhamento e solidão; traço inaugurado no Brasil por João do Rio no início do século XX⁴, fruto do entendimento da modernidade cultural que passa pela cidade, com toda a sua ambivalência e ambigüidade. Dessa forma, é preciso entender o urbano não só como o ambiente onde as coisas acontecem e a transformação da vida se dá, como também de tornar a cidade o tema de uma reflexão sobre sua influência na vida do homem contemporâneo. A metrópole capitalista e a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, convertem-se em constante estímulo para as manifestações artísticas que encontram aí o lugar ideal para confrontar suas propostas e farto material para expressar suas inquietações. A grande metrópole se converte em depositária de todas as paixões. Segundo Charles Monteiro,

A cidade não é apenas feita de espaços construídos como casas, prédios, ruas e avenidas, de materiais como cimento, ferro, vidro, asfalto, madeira e pedra, mas a cidade é formada sobretudo pelos seus habitantes, que são os sujeitos que a constroem... [...] A cidade somos nós... [...] Há várias Porto Alegres. Cada habitante tem alguma história a contar e uma cidade imaginária dentro de si. (2004, p. 99-100)

De maneira análoga, será posteriormente observado em várias canções, que o eu lírico sente-se só, sufocado pela violência das grandes capitais. Ao mesmo tempo, apresenta seu

4 “Preso à paixão pelas ruas, João do Rio [repórter-flâneur] vai fixar esse mundo semovente, através de suas crônicas e reportagens.[...] Suas crônicas querem apreender a cidade que é chama, através do emaranhado de existências humanas, para não privilegiar a ordenação fixa e geométrica do cristal” (GOMES, 1994, p. 109). Obras do autor: *Vida Vertiginosa, Dentro da Noite, A Alma Encantadora das Ruas, Os Dias Passam e Cinematographo.*

desconforto perante uma antítese: identifica-se com uma metrópole (Porto Alegre) tida como grande perante as outras cidades interiorianas sul-riograndenses, mas que, concomitantemente, é pequena, distante das grandes capitais brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro.

A temática da cidade está presente nos questionamentos do ser humano já na Antigüidade. Por exemplo, pode-se citar a cidade de Henoc⁵, que na narrativa bíblica foi edificada por Caim, depois do assassinato de seu irmão, o que a torna um produto da maldição, criada no exílio e, portanto, simbolizando a confirmação da perda do Paraíso. Observa-se a relação entre “culpa” e “cidade” também no dilema da cidade da torre de Babel. Nesse caso há uma crítica à urbanidade mecânica, ao crescimento exacerbado – demonstrando o tempo e o espaço esfacelados e a impossibilidade de comunicação. É uma construção em eterno recomeço, uma prefiguração da metrópole moderna, do cenário disforme da cidade fragmentada, do universo efêmero marcado pela falta de medida, pelas formas indefinidas, pelo todo caótico. Há, ainda, as histórias de Babilônia, Alexandria, entre outras, demonstrando que, segundo Bresciani, a cidade sendo “produto da ‘arte humana’, simboliza o poder criador do homem, a modificação/transformação do meio ambiente, a imagem de algo artificial, de um artefato enfim.” (In: PESAVENTO, 1997, p. 14).

Por que esse assunto continua na pauta do homem contemporâneo? Porque a metrópole agora é vista como um viver abstrato convertido em forma; ela lhe é mais próxima do que a natureza. Porque a cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais destacada, as conseqüências do desenvolvimento do sistema capitalista desde a Revolução Industrial: “o fenômeno urbano manifesta hoje sua enormidade, desconcertante para a reflexão teórica, para a ação prática e mesmo para a imaginação” (LEFEBVRE, 1991, p. 1). Porque é nesse ambiente, signo do confinamento, que o homem urbano torna-se um indivíduo empobrecido em sua experiência de vida, *just another brick in the wall*⁶, levado pelo ritmo frenético da vida cotidiana, incapacitado de guardar lembranças e significados. Porque a cidade foi transformada numa torrente humana, que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar? Porque “hoje nem a cidade - sem rastros e sem história - nos habita, nem os homens - que não sabem mais ver - habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre, com seus habitantes conformados com traçados preestabelecidos” (GOMES, 1994, p. 155).

5 ou Enoch: “Caim conheceu sua mulher. Ela concebeu e deu à luz Henoc. E construiu uma cidade, à qual pôs o nome do seu filho Henoc” (BÍBLIA. Gen 4, 17. 1997. p. 52).

6 “Apenas mais um tijolo no muro”, tradução livre. Verso da música “Another Brick in the Wall”, de 1979, da banda inglesa Pink Floyd.

Para apresentar essas questões foram estudadas as idéias sobre a metrópole desenvolvidas pelos seguintes pensadores: Italo Calvino (embora seu livro “As Cidades Invisíveis” seja uma obra de ficção, contribui para a análise dos diversos tipos existentes de cidades), Renato Cordeiro Gomes e Sandra Jatahy Pesavento, entre outros. Para se entender a cidade, é necessário entender que “tal como um ser humano, a cidade possui uma identidade que faz com que os indivíduos a reconheçam e se reconheçam nela como individualidade” (PESAVENTO, 1997, p. 25). Enquanto seu ambiente se constitui em território de habitação, sua simbologia, é território em trânsito, isto é, há um conflito do desenho urbano entre sua necessidade de fixidez e mobilidade. Um conflito que é também alteridade e diálogo, oscilações das relações efêmeras, mutantes, entre o eu (o indivíduo, a casa, o bairro) e o “outro” (a comunidade, a cidade, o centro), entre identidade e não-identidade, ego e não-ego, conflito que assinala em sua quase impossibilidade, um espaço-lugar de prazer: o estilo de vida em eterno presente, e, ao mesmo tempo, o estranhamento perante a significação do viver citadino.

A cidade muito modificou-se, através dos tempos, tomando dimensões incomensuráveis. Aliada ao progresso e à modernidade, a metrópole transformou-se, adquiriu novas características e ampliou outras, como a violência, a indiferença dos indivíduos perante as mazelas da sociedade e a frieza em relacionamentos superficiais. Embora tenha muito mais conforto e bem-estar na cidade atual, o homem sente-se só, inferiorizado, atemorizado pela violência em todas as esquinas. Com a modernização da cidade – com as vias de comunicação dinâmicas, velozes e os diversos sistemas de serviços urbanos –, o acesso ao mundo inteiro tornou-se mais fácil; contudo, o que se percebe é que, em vez de estreitarem os laços, os indivíduos estão cada vez mais solitários, individualistas. Essa multiplicidade de sistemas partilhados pela população urbana contrasta com a sensação de anonimato, de liberdade irrestrita para a realização de formas variadas de vida, de trajetórias personalizadas. O ambiente urbano, estrutura física que suporta referências, convive no imaginário com a cidade labiríntica e moldável das vidas pessoais onde recordações compõem memórias sem lugar que fundam a cidade simbólica, diversa e semelhante na forma como se vê nomeada.

As facilidades que o mundo contemporâneo proporciona são constantemente contrapostas a “percepções parciais, cidades fragmentadas, labirínticas, ‘macias’ e moldáveis, onde reina o individualismo irrestrito, a solidão e as relações passageiras, as constantes modificações físicas e visíveis, cidades plásticas, sem durabilidade.” (BRESCIANI, In: PESAVENTO, 1997, p. 13). A vida do homem urbano é constituída de fragmentos: trabalho, transporte, vida privada, lazer. A separação analítica os isolou como ingredientes; além disso,

o próprio ser humano é desmembrado. Funcionam separadamente a percepção, a inteligência, a razão; a palavra e o discurso, o escrito e o oral. Os sentidos, o olfato, o paladar, a visão, o tato, a audição, são ora atrofiados, ora hipertrofiados.

Além disso, as cidades contemporâneas tornaram-se extremamente parecidas, de modo que o indivíduo acaba por se sentir perdido, não por não reconhecer a arquitetura, visto que muitas das referências que possui de uma cidade repetem-se em outras. É como a cidade de Trude descrita por Marco Polo⁷:

Se ao aterrissar em Trude eu não tivesse lido nome da cidade escrito num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. Os subúrbios que me fizeram atravessar não eram diferentes dos da cidade anterior, com as mesmas casas amarelinhas e verdinhas. Seguindo as mesmas flechas, andava-se em volta dos mesmos canteiros das mesmas praças. As ruas do centro exibiam mercadorias embalagens rótulos que não variavam em nada. Era a primeira vez que eu vinha a Trude, mas já conhecia o hotel em que por acaso me hospedei; já tinha ouvido e dito os meus diálogos com os compradores e vendedores de sucata; terminara outros dias iguais àquele olhando através dos mesmos copos os mesmos umbigos ondulantes. [...] Por que vir a Trude, perguntava-me. E sentia vontade de partir. [...] - Pode partir quando quiser - disseram-me -, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto. (CALVINO, 1990, p. 118)

A cultura globalizada tornou possível reconhecer o mesmo tipo de referências em todas as cidades: todos os aeroportos, hotéis, *shopping centers* são iguais. É possível sentir-se um americano na China. Contudo, essa mesma cultura acabou com as diferenças regionais. A qualquer lugar que se vá, acaba encontrando-se a mesma cultura, os mesmos costumes. É necessário um grande esforço para encontrar peculiaridades, referências típicas de uma cidade que não existem em outras, que a identifiquem como exclusiva, única, que lhe dê essa identidade diferenciada.

Na metrópole atual, deixa-se de focalizar o modo de viver com base nas relações de vizinhança como era anteriormente e “passa-se a ver o estilo de vida como a estilização ativa da vida, onde a coerência e a unidade dão lugar à exploração lúdica das experiências transitórias e dos efeitos estéticos superficiais.” (FEATHERSTONE, 1995, p. 136). Sendo assim, o indivíduo perde sua identidade, buscando apenas processos de identificações transitórios (por gosto e bens de consumo), reconhecendo-se nas tribos modernas. Sua identificação varia conforme o ambiente em que se encontra. É como a descrição da cidade de Melânia, em que cada um tem um “papel” a desempenhar dentro de um mesmo diálogo que se repete sempre. Contudo, os papéis sempre são trocados ou substituídos; quem era o soldado passa a ser o parasita:

Quando alguém muda de papel ou abandona a praça para sempre ou entra nela pela

7 personagem que descreve as cidades que visita em *As Cidades Invisíveis*.

primeira vez, verificam-se mudanças em cadeia, até que todos os papéis sejam novamente distribuídos; [...] às vezes acontece de um único dialogador manter simultaneamente dois ou mais papéis: tirano, benfeitor, mensageiro, ou de um papel ser duplicado, multiplicado, atribuído a cem, a mil habitantes de Melânia: três mil para o papel de hipócrita, trinta mil para o de embusteiro, cem mil filhos de reis desventurados que aguardam o devido reconhecimento. Com o passar do tempo, os papéis não são mais exatamente os mesmos de antes; sem dúvida a ação que estes levam adiante por meio de intrigas e reviravoltas conduz a algum tipo de desfecho final, que continua a se aproximar mesmo quando a intriga parece complicar-se cada vez mais e os obstáculos parecem aumentar. Quem comparece à praça em momentos consecutivos nota que o diálogo muda de ato em ato, ainda que a vida dos habitantes de Melânia seja breve demais para que possam percebê-lo. (CALVINO, 1990, p. 76-77)

Estes processos de identificação efêmeros são constituídos devido à busca incessante de bens de consumo, dessa vida simulacro do real. Observa-se que a própria arquitetura e a arte extraem citações da cultura de consumo cotidiana e as reproduzem para criar as cidades contemporâneas, onde tudo é maior do que a vida, onde o artificial é mais real do que o próprio real. E uma das piores sensações que o homem pode sentir em relação ao espaço é a da perda de referência, a sensação de estar num labirinto.

Essa sensação labiríntica das grandes metrópoles é apresentada na descrição de Pentasiléia, cidade que se “expande por diversas milhas ao seu redor numa sopa de cidade diluída no planalto [na qual se] avança por horas e não se sabe com certeza, se já está no meio da cidade ou se permanece do lado de fora” (ibid., p. 142). É uma metrópole periferia de si mesma, em que não há centro, ou melhor, está em todos os lugares. Seus habitantes dão indicações vagas, ambíguas. Não há modo de encontrar referentes, surgindo uma questão angustiante, que pode ser feita sobre qualquer grande ambiente urbano: “fora de Pentasiléia existe um lado de fora? Ou, por mais que você se afaste da cidade, nada faz além de passar de um limbo para o outro sem conseguir sair dali?” (ibid., p. 143). É a temida sensação de perda de direção, de sufocamento que o homem contemporâneo enfrenta, em um presídio complexo de ruas cruzadas e rios aparentemente sem embocadura, labirinto onde o fio de Ariadne é praticamente inexistente.

Lugar do descartável, do novo “já visto”, do sempre-igual, o ambiente urbano indica a vitória do material e perecível sobre o espiritual e eterno. Nessa visão moderna do mito há uma inversão: o labirinto aqui não é a trilha para chegar-se ao centro; é, antes, marca da dispersão. O indivíduo aventura-se pelo desenho intrincado desse labirinto e acaba enredado em suas malhas e teias. Perplexo, hesitante, não consegue orientar-se nesse espaço envolvido por muitas ramificações, uma vez que a civilização urbana expandiu-se para muito além dos centros metropolitanos e continua a aumentar suas margens *ad infinitum*.

O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo. Desde a Revolução Industrial, o fenômeno urbano parece ter ultrapassado as fronteiras das “cidades” e ter-se difundido pelo espaço físico. Dessa forma o *flâneur* - homem à deriva - está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, igual a qualquer uma. Ainda de acordo com Renato Gomes, Pentasiléia representa a

megalópole sem começo nem fim, sem exterior, policentrada, labiríntica, difícil de ser reconhecida e recordada. Dela não há uma margem branca, virgem, vazia: ela não se define em relação ao deserto; é um tecido (um texto) de diferenças de forças sem nenhum centro de referência presente. Sua margem não é um “fora” (*dehors*) em oposição a um “dentro” (*dedans*). O limite é violentado, rasura-se, perde-se. A perda é o encontro (semelhante ao que se deu na cidade de Cecília). O fora e o dentro se reescrevem e não se separam. Só assim é possível engendrar uma leitura. Ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas construí-la, fazendo circular o jogo das significações. Assim, uma outra cidade pode ser inscrita na margem do livro de registro das cidades. (1994, p. 56-57)

A cidade se torna um grande simulacro e as pessoas que se movimentam pelos espaços urbanos são envolvidas num complexo jogo de signos que repercute o excesso de signos do ambiente edificado. Considera-se que a cultura de massa contemporânea (moda, música, televisão, vídeos, bebidas, danças, clubes) está dominada pelo mundo do “faz-de-conta” da publicidade. “Roupas, corpos e caras transformam-se em citações do outro lado, o lado imaginário da vida: a moda, o cinema, a publicidade e a sugestibilidade infinita da iconografia contemporânea” (CHAMBERS apud FEATHERSTONE, 1995, p. 141). Joga-se superficialmente com esses signos, descontextualizados da tradição, e as pessoas deliciam-se com o fato de que tais signos são artificiais e opacos, isto é, não remetem a nenhuma verdade fundamental. Abdica-se assim da fascinação do distante e do duradouro, para fixar-se no próximo e no transitório.

O homem contemporâneo torna-se um *flâneur*, que, de acordo com Del Sapiro, “explora caminhos já percorridos pela arte de vanguarda, atravessando a fronteira entre o museu e a cultura de massa, mas que transfere o local do jogo, da galeria de arte para as ruas da moda” (apud FEATHERSTONE, 1995, p. 141). É o andarilho que se expõe e percorre a cidade a esmo e a pé, usando a lentidão do passear como desencadeadora de associações. O *flâneur* confere a metrópole, compara a experiência urbana de hoje com a de ontem à procura do seu avesso ou da sua raiz profunda. Essa *flânerie* se opõe ao passeio turístico - porque este apenas registra -, enquanto ela penetra mais profundamente na natureza da experiência urbana como informação capaz de transformar o conhecimento, supondo um estranhamento pouco à vontade, em oposição ao hábito coletivo da imagem. É um olhar novo que esse homem lança sobre algo já conhecido, é penetrar nos Infernos, ou seja, num mundo desconhecido, embora se viva nele diariamente. Esse estranhamento solitário e anônimo é o responsável pela

dinâmica narrativa do imaginário que fixa e relaciona situações e, sobretudo, tipos característicos urbanos de todos os tempos e lugares do mundo.

Dessa forma, o lugar em que o *flâneur* vai observar a cidade é na rua, que é uma das imagens mais fortes e concretas da vida urbana, espaço plurifuncional, onde os mais variados fatos ocorrem, do comércio à circulação, do ponto de encontro ao local de desfile. A rua é o lugar da vitrine do conforto humano, posto que proporciona luz, luxo, bem-estar, comodidade e até impressões de vida selvagem no balançar das árvores e no canto dos pássaros; local de espreita da vida; criadora de tipos, nos quais introduz misteriosamente gostos, costumes, opiniões políticas; inventora de novas formas de comunicação - reclame, caricatura, homem-sanduíche. Símbolo delirante da vida, a rua é tudo para o indivíduo contemporâneo: ensina-lhe todas as noções, da liberdade à difamação, alegria e amor à aspiração de dinheiro.

Com essa imagem urbana sobretudo visual e icônica, o imaginário constituído é polissensorial e resgata índices para, com essas marcas, produzir uma unidade que atua como metáfora da cidade - o *dândi*, a prostituta, a velocidade, a solidão que se concretiza na multidão. Segundo Gomes, “a imagem revela a realidade múltipla da cidade moderna que se fragmenta, dificultando a leitura, e faz dela um discurso intrincado, de significados fluidos, em constante transformação” (1994, p. 29).

O *flâneur*, sujeito que traça um olhar diferente, de estranhamento diante do ambiente urbano e seus dilemas e inquietações,

(re)constrói a cidade enquanto texto e inscreve-se nele, engendrando, em meio a este amontoado de signos da superfície da folha-pergaminho, um traçado de uma possível legibilidade. Sabe, no entanto, estar fadada ao fracasso qualquer tentativa de apuração da totalidade. Sabe que decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra. Oferece um novo texto cuja imagem é necessariamente fraturada, descontínua. (ibid., p. 37)

A satisfação de necessidades fundamentais do homem através do desenvolvimento urbano não consegue matar a insatisfação dos desejos elementares. Ao mesmo tempo que lugar de encontros, convergência das comunicações e das informações, a cidade contemporânea transformou-se em centro de consumo de jogo, entretenimento e espetáculos, signos de consumo e consumo de signos, saturada de imagens a ponto de qualquer coisa poder ser transformada em um objeto de interesse, de observação turística, ou, como diria Humberto Gessinger, uma “*macumba pra turista*”⁸. Espera-se assim que as atividades de lazer, como visitar parques temáticos, *shopping centers*, museus e galerias de arte, mostrem alguma

8 verso da canção-título “O Papa É Pop”, 1990.

convergência nesse aspecto. O urbano se torna aquilo que ele sempre foi: lugar do desejo, sede da dissolução das normalidades, momento do lúdico e do imprevisível.

É como Sofrônia, descrita por Marco Polo como a cidade formada por duas meias cidades: a do entretenimento, com sua “grande montanha-russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com cabinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com os trapézios amarrados no meio” (CALVINO, 1990, p. 61), reflexo da metrópole contemporânea, que, anteriormente provisória, tornou-se permanente, numa eterna busca pela diversão. A outra metade, que é feita de mármore e pedra, com todas as instituições como “banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola” (ibid. p. 61), tornou-se provisória, supérflua, utilizada apenas para obter mais distração e prazer.

A cidade atual é voltada para o novo que sempre se renova. Analogia presente na descrição que o narrador italiano faz da cidade Leônia, que refaz a si própria diariamente. A cada amanhecer, incessantemente, inaugura-se de novo, desde o objeto mais irrelevante. É a cidade do descartável, onde se encontra toda a parafernália do consumo de massa e dos aparatos produzidos pela indústria moderna, gerando um enorme e cumulativo lixo, que é índice de sua riqueza; seu aumento significa também um crescente enriquecimento:

mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas vendidas compradas, a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. Tanto que se pergunta se a verdadeira paixão de Leônia é de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente (CALVINO, 1990, p. 105)

Observa-se que a busca incessante pela novidade como sinônimo de pureza é obtida com o afastamento da sujeira, que é levada pontualmente pelos lixeiros para fora da cidade todos os dias, para os depósitos cada vez mais recuados. Ao redor de uma metrópole que prima pela pureza e luxo, encontra-se uma “fortaleza de rebotalhos indestrutíveis”, dominando a cidade “de todos os lados como uma cadeia de montanhas” (ibid., p. 106). É uma visão das grandes capitais, rodeadas pela miséria, pelo que é desprezado por quem está no centro. E os não-integrantes, isto é, os que vivem no lixo do centro, têm obsessão pela participação e integração ao urbano; sobrevivem entre os fragmentos da sociedade possível e das ruínas do passado, na frustração dos possíveis que permanecem como sendo apenas possíveis. O luxo do novíssimo expelle o lixo, que se solidifica numa couraça indestrutível:

o lixo - passado acumulado em continuidade (a tradição) - como um repertório ilegível da cidade, é que afinal define essa cidade, emblema das megalópoles contemporâneas. [...] Esta cidade da “tradição da ruptura”, para usar a expressão de Octavio Paz, vê-se, por outro lado, ameaçada pela cidade afundada no passado, por essas montanhas de memória. [...] Deste modo, definida não mais pela relação opositiva à natureza, mas aos detritos que produz, a cidade cresce justamente na

proporção do crescimento de seu lixo; é vítima em potencial de seu próprio desenvolvimento, do caminhar inexorável do progresso. Essa crise da cidade revela-a como um objeto descartável? (GOMES, 1994, 54-55)

Esse questionamento o *flâneur* faz-se diariamente: o ambiente urbano em que vive é descartável? Afinal, algo que se renova constantemente acaba por não manter referências. “Renovando-se todos os dias, a cidade conserva-se integralmente em sua forma definitiva: a do lixo de ontem que se junta ao lixo de anteontem e de todos os dias e anos e lustros” (CALVINO, 1990, p. 106). É esse passado de “lixo” que um dia pode “cancelar qualquer vestígio da metrópole sempre vestida de novo” (ibid., p. 107).

É nessa busca desenfreada pelo novo que ocorre a implosão-explosão das violências latentes derivadas da tentativa de coação de uma racionalidade que se identifica como absurdo. Desta situação nasce a contradição crítica: a tendência para a intensificação do urbano, de seu crescimento e, proporcionalmente, da problemática urbana. A dramatização da violência e as facilidades da ilegalidade levam à banalização do mal e ao culto de uma razão cínica, uma mistura explosiva que ameaça mandar pelos ares a estrutura social, num cenário de insuportáveis transgressões.

Características semelhantes possui a cidade de Moriana, com suas duas facetas: à frente, tudo é belo, transparente, claro, reluzente – “aldeias inteiramente de vidro como aquários em que nadam as sombras de dançarinas com adornos prateados sob os lampadários em forma de medusa” (ibid., p. 97); mas ela também possui um avesso, uma face obscura, com “pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas, caixilhos de cadeiras espalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre” (ibid., p. 97).

São os dois lados das metrópoles contemporâneas, que muitas vezes possuem uma fachada exuberante, mas que, no seu interior, guardam todas as mazelas de uma sociedade voltada para o consumo. À exemplo pode-se destacar capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, que possuem bairros muito bem estruturados, mas também possuem favelas; ou ainda Brasília, a “capital do futuro”, cidade totalmente planejada, nascida por decisão política, para a realização de um projeto de arquitetura contemporânea, sem estar submetida a determinações de qualquer natureza, símbolo do desenvolvimento e do progresso, e que, ao mesmo tempo, não pôde escapar das cidades-satélites, lugares onde foram despejadas toda as misérias que não poderiam contaminar a novíssima capital brasileira.

Embora exista desde sempre, é na atualidade que a periferia urbana está mais visível. É a idéia defendida por Lefebvre: “cidades cercadas por uma vizinhança de favelas. Nessas

regiões e países, as antigas estruturas agrárias se dissolvem; camponeses sem posses ou arruinados afluem para as cidades a fim de nelas encontrar trabalho e subsistência.” (1991, p. 10). Metrôpoles com lugares que não podem separar-se e também não se encaram; vivem como se um não tivesse conhecimento do outro.

Além disso, esse “avesso” - o subúrbio - está constantemente ameaçando o núcleo urbano. Para o poder, há mais de um século, qual é a essência da cidade? Cheia de atividades suspeitas, ela fermenta delinqüências; é um centro de agitação. O poder estatal e os grandes interesses econômicos só podem então conceber apenas uma estratégia: desvalorizar, degradar, destruir as margens urbanas. Buscam não resolver a raiz dos problemas urbanos, mas adiá-los, distanciá-los. Em muitas cidades utiliza-se a provisória solução da “limpeza”, em que os bolsões de miséria são transferidos para locais ainda mais distantes dos centros, ou em que pessoas que estão à margem da sociedade são transportados clandestinamente para outras cidades. É a metrópole esvaziando seu “lixo” humano em cidades vizinhas, sem, contudo, solucionar definitivamente o problema.

É possível também analisar o ambiente urbano atual como interligação de redes, simbolizando e expressando a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas, numa verdadeira teia urbana. Marco Polo procura descrever os vários modelos possíveis de cidades existentes, pois “uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades, os lugares alternam formas ordens distâncias, uma poeira informe invade os continentes. O seu atlas mantém intactas as diferenças: a multiplicidade de qualidades que são como as letras dos nomes” (CALVINO, 1990, p. 125). Ele também afirma que cada indivíduo constrói para si uma imagem da cidade em sua mente, tal como um compartimento em cujos espaços cria a sua cidade imaginária, colocando as coisas que deseja recordar: “nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes do discurso.” (ibid., p. 19-20).

Dessa maneira, é possível ter uma cidade primordial, construída através da repetição encontrada em todas as cidades; e, ao mesmo tempo, para distinguir uma da outra, é necessário haver uma cidade-referência, que permanece implícita. Contudo, caso se queira descrever essa cidade arquetipo, corre-se o risco de perdê-la da memória, pois suas margens acabam fixadas pelas palavras, pelos fragmentos de imagens. Entre cada um desses fragmentos, noções e ponto do itinerário se estabelece uma relação de aproximação ou distanciamento, fazendo associações que evocam a memória. Segundo Renato Gomes,

A representação imagística da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais, numa recorrência que forma uma tradição. A cena escrita faz-se sob o signo da visibilidade; traduz-se no “dar a ver”. Pode prender-se, por um lado, à técnica do

retrato, quando, na produção do discurso, remete-se à realidade observável e atrela-se à geografia do lugar; por outro, busca construir “cidades invisíveis” que a imaginação torna visíveis. Em ambos, verifica-se a persistência da metáfora espacial para descrever a cidade, para compreendê-la em termos visuais. (1994, p. 77)

A cidade contemporânea pode então ser estudada sob o ponto de vista de sua imagem, de sua escritura urbana, de sua *música urbana*⁹. É possível, dessa maneira, escutar a metrópole como se fosse uma música tanto quanto se pode lê-la como se fosse uma escrita. O ambiente urbano é feito de lembranças, imagens, cheiros, fatos, sons. Conforme Choay, uma cidade não é feita de “peças e pedaços, como um edifício de ossatura metálica [...]. A estrutura de uma cidade funda-se em uma mistura de funções e nunca nos aproximamos mais de seus segredos estruturais do que quando nos ocupamos das condições que geram sua diversidade” (apud ELIAS, 1989, p. 41).

A escrita da cidade é então aquilo que se inscreve e se prescreve em seus muros, na disposição dos lugares e no seu encadeamento, em suma, o emprego do tempo na cidade pelos habitantes dessa cidade. Entretanto, não basta examinar esse texto sem recorrer ao contexto. Escrever sobre essa escrita ou sobre essa linguagem, elaborar a metalinguagem da cidade não é conhecer a cidade, o urbano. O contexto, aquilo que está sob o texto a ser decifrado: a vida cotidiana, as relações imediatas, o inconsciente do “urbano”, aquilo que não se diz mais e que se escreve menos ainda (que não está *escrito nos outdoors*¹⁰), escondido nos espaços habitados - a vida sexual e familiar, aquilo que está acima desse texto urbano (as instituições, as ideologias), tudo isso não pode ser esquecido na decifração da cidade contemporânea e sua interferência no modo de ser do homem citadino atual. Há uma gramática da vida urbana - variada e descontínua, formada por sinais de trânsito e de orientação sintéticos e padronizados, redes de comunicação rápida, caminhos a serem obrigatoriamente percorridos pelos meios de transporte - a ser considerada como ponto de referência, que rege a rígida divisão do tempo imposta pelas atividades do citadino, pontualidade e fragmentação interligadas aos esquemas mais amplos de organização do trabalho e do lazer.

Assim, na análise da arquitetura urbana é preciso levar em conta a “fala” da cidade, que é, portanto, aquilo que acontece na rua, nas praças; bem como também a “língua” da cidade: suas gírias, expressões locais, particularidades próprias a uma tal cidade que são expressas nas conversas, nos gestos, nas roupas, nas palavras e nos empregos das palavras pelos habitantes; além disso, há a “linguagem urbana”, que se pode considerar como linguagem de conotações, construída no interior do sistema denotativo.

9 Título de canção da banda de rock Legião Urbana.

10 verso da canção “Além dos Outdoors”, dos Engenheiros do Hawaii.

Todas essas características, estruturas e condições contribuem para a construção da imagem da cidade contemporânea (real, labiríntica, simbólica e imaginária), com seus dilemas e suas interferências no modo de ser do homem cidadão, e estão refletidas nas manifestações artísticas atuais, sendo particularmente apontadas na obra musical de Humberto Gessinger no próximo capítulo.

4 TÚNEL DO TEMPO:

Análise das Canções

Canto da minha maneira. Que me importa se me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos... (Mário de Andrade)

Ao se iniciar uma análise das canções do compositor Humberto Gessinger, é necessário levar em consideração a situação político-social-econômica do país, pois a arte aponta para a temporalidade e não para o eterno. Só se torna eterna se está inserida em sua época. Afinal, adaptando o que Arthur Nestrovski afirma em relação ao poeta para o compositor,

todo poeta, quando tem força o bastante para ingressar no contínuo da literatura, altera o passado assim como se deixa determinar por ele; a influência tem duas mãos, e o gênio é uma força de resistência capaz de equilibrar, se não suplantar, o fluxo maciço das influências passadas. (1996, p. 102)

Sendo assim, as implicações ideológicas, políticas e sociais que a elas se vincularam e se vinculam, conduzem a repercussões nas atitudes e criações artísticas. Embora não determinem nem expliquem a ação criadora, atuam como elementos condicionadores que podem ajudar a compreender a significação cultural das manifestações musicais que surgiram no Brasil nesse tempo.

Analisando então o cenário em que surgiu a banda Engenheiros do Hawaii, observa-se que a geração da década de 80 herdou todo um fardo político oriundo da ditadura de 64 e pós-ditadura (anos de resistência, principalmente juvenil e dos artistas). As décadas de 80 e início de 90 foram marcadas por grandes mudanças nas relações sociais, pela queda do modelo militar ditatorial e pela abertura política. A ditadura, num período de 21 anos, desde a deposição de João Goulart, em 1964, até 1985, (em que se sucederam no poder cinco

governos militares, todos empossados sem eleição popular), após anos de horror histórico, finalmente terminou e criou-se uma expectativa de esperança de um futuro melhor, de um Brasil que seria criado por todos.

Ao final deste período, o país encontrava-se em situação econômica e financeira das mais graves. A dívida externa alcançara tetos astronômicos, por força dos juros exorbitantes. Assim, em 1983, iniciou-se o movimento pelas eleições diretas para presidente da república, conhecido como campanha das “Diretas Já”. Durante o movimento, o então senador José Sarney renunciou à presidência do PDS e formou a frente Liberal, que apoiou a candidatura de Tancredo Neves à presidência. Dessa forma, a Frente Liberal e o PMDB, em união, lançaram Sarney como candidato à vice-presidência. Mais adiante, a Frente Liberal transformou-se em PFL e a chapa Tancredo / Sarney foi eleita contra a do candidato Paulo Maluf.

O Regime Militar acabou efetivamente em 15 de janeiro de 1985 com a eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, formado por deputados federais. No mesmo dia 15 estava acontecendo o festival *Rock in Rio*, no Rio de Janeiro, começava a chamada Nova República.

Contudo, houve um desapontamento geral, pois os mesmos líderes da ditadura permaneceram, de uma forma ou de outra, muitos suspeitando de maneiras escusas (como a estranha morte do presidente Tancredo Neves e o empossamento de José Sarney, que pertencia à Arena, movimento político que anteriormente apoiava a ditadura), deixando toda a nação tomada por um forte sentimento de frustração. O plano elaborado para o governo de Tancredo tinha como objetivos a condenação de qualquer atitude revanchista, pregando a união nacional, a normalização institucional em moldes democráticos e a retomada do desenvolvimento.

Quando José Sarney assumiu definitivamente o mandato, sua primeira proposta foi a de convocar uma Assembléia Nacional Constituinte e, em 1986, foi lançado o Plano Cruzado, programa de estabilização econômica. Os preços foram congelados e os salários fixados pela média dos últimos seis meses. Foi extinta a correção monetária e criado o seguro-desemprego. Os principais problemas do plano, contudo, não demoraram a surgir: especulação, cobrança de ágio e remarcação de preço. Era o desgaste do plano cruzado. A inflação voltou aos patamares do início do governo. O ex-governador das Alagoas torna-se assim o perfeito emblema do fracasso da Nova República, da ausência de partidos, da incompetência e da má fé dos quadros políticos, da confusão geral, de um país que até hoje não foi capaz de livrar-se da dominação oligárquica.

Esse cenário político, portanto, foi o maior responsável pela rotulação da década de 80 como aquela que pouco participou dos planos do governo e teve que enfrentar o total desgaste econômico e financeiro, sem força política para argumentar, vivendo apenas da esperança. Segundo Nilza Villaça,

Passada a primeira euforia pós-regime autoritário, os anos 80 se inauguram com um certo ar predominantemente high tech um yuppismo que inventa um país à altura do concerto mundial das nações. Como se procurou mostrar, a literatura navega na intertextualidade, no pastiche, num universo telereal de fronteiras diluídas entre o real e o ficcional, que convive com posturas barrocas, onde os limites do real são levantados em prol da imersão num imaginário proliferante. (1996, p. 157)

O que restou para os jovens dessa geração falarem em suas canções? Restou falar desse desapontamento, da falta de perspectivas (ou não) de futuro. Os jovens desistiram de lutar. O rock daquela época buscou então preencher uma lacuna na música brasileira. Uma geração que fora criança durante a ditadura militar e que chegara a adolescência promoveu um processo de esquecimento e negação do passado, quase um trauma de origem. Com uma música simples e rudimentar, trouxe uma liberdade para qualquer garoto ou garota expressar-se, dizer o que sentia e pensava. Apresentou-se pelo rock uma visão alegre de conquistar o presente - com a fala que se tem, com o canto que se tem, com a expressão poética dada no momento. Os jovens roqueiros procuraram um instante único e fugaz e assim afastaram-se de uma estética aurática, pois o rock produzido por eles não se pretendia eterno.

Essa foi a sua ofensa à crítica conservadora, que não observou a presença de uma continuidade do ideário moderno feita por várias bandas de rock na última década, mas afirmou o seu aniquilamento na forma simples, ora através da diluição das utopias (que lhes exige um conteúdo rebelde), ora na submissão acrítica a um processo de colonização (que os conduz à subcategoria de “cópia”). Os jovens passaram a apresentar o presente sombrio, negro que estava no seu cotidiano, bem como a busca do prazer perene.

Gessinger não escapa deste escopo. Suas canções trarão elaborações imaginárias sobre a realidade, um estranhamento perante essa sociedade sem um direcionamento, que só vive o momento. É um novo tipo de absurdismo, o absurdo da vida cotidiana brasileira, com todas as suas mazelas. Com a distensão política, os anos 80 trazem uma outra busca: a do culto do prazer. É hora de “descobrir” o corpo sufocado pelo período anterior; é hora do divertimento e do bom humor. Clima ideal para a instauração mais profissionalizada do rock no Brasil.

De 1982 até o presente, assiste-se a uma verdadeira avalanche de bandas dos mais variados tipos. Enquanto a ditadura unira os artistas, a democracia trouxe à tona as diferenças de estilos, posicionamentos, atitudes. O período da abertura foi literalmente uma verdadeira abertura para o Brasil em vários segmentos, inclusive na música.

Dessa forma, o BRock dos anos 80 trata de temáticas muito diferentes daquelas das canções da Jovem Guarda, primeiros “roqueiros” do Brasil, bem como das da geração do Tropicalismo, de grupos como Mutantes ou Secos e Molhados, com suas letras transgressoras. A turma roqueira de 80 descende desse caldeirão cultural, mas apresenta questões e dilemas típicos de sua época. Suas letras falam de pessoas que herdaram o mofo dos anos de regime ditatorial e que ainda estão perdidas dentro da nova realidade, amedrontadas com a mudança, inseguras com o próprio destino; que não sabem tomar conta de si mesmas e, portanto, fáceis de serem manipuladas, continuando sujeitas ao novo poder estabelecido. Diante disso, o rock deu-se ao dever de alertar o maior número de ouvintes que pôde alcançar, e tanto os Engenheiros como outras bandas daquele momento foram capazes de eternizar versos que ficaram sempre ligados àquele fatídico momento de nossa história.

Humberto Gessinger, assim como outros escritores e compositores de sua época, foi um cronista de sua geração, apresentando todas as inquietudes que afligiam os jovens dos anos 80. A função do cronista, segundo Ivan Marques, é a de

guardar os “retalhos do dia”. Apesar do temperamento aéreo, ele só pode executá-la se mantiver os olhos no chão. Os borboleteiros, que o definem como movimentos breves e interrompidos (um voo sempre atado ao real), na verdade são a garantia de sua observação atenta e privilegiada. (2002, p. 52).

Essa foi, então, uma geração que buscou apresentar a comunicação entre os homens de forma obscura, e a angústia e infelicidade da vida contemporânea de maneira clara e plena. Uma época que procurou refletir sobre os dilemas do homem já apresentados em capítulo anterior: a retração do sujeito, ameaçado pela desconexão do mundo; a neutralização do eu e do mundo, a falta de identidade e busca de identificação por tribos, de forma efêmera, o excesso de informações e a frieza dos relacionamentos, a solidão do indivíduo, a vida surreal, o real tornado simulacro.

Gessinger, um jovem que cresceu num país onde todos clamavam por mudança, que acompanhou os primeiros passos de uma nação em direção à liberdade de expressar o que sentia e que se desiludiu com essa democratização, foi o mesmo capaz de criar versos tão profundamente comuns a todo um país. Assim como outros compositores/poetas de sua geração,

recusando-se a serem apenas “mais uma dicção”, fazem de si seus próprios eixos referenciais. Captam o clima de uma época em que nem teorizar nem formalizar é tão visceral assim, encontrando soluções às próprias custas. É uma poesia desterritorializada, livre de amarras e de modismo e do “peso da tradição”. E de características muito interessantes: muitos poetas dessa ‘frente’ transam outras línguas, traduzem e têm uma relação especial com a música e as demais artes. Está voltada mais às “essências” do que às “medulas” em suma. (LOPES, 1991, p. 277)

Observa-se assim que, na base da construção das canções de rock no Brasil, encontra-se um grande painel da realidade nos tempos de agora. A componente universalista (questões existenciais, sociedade de consumo, problemas ligados à criação e ao mercado) une-se à cor local (crise econômica, sátira política), dosadas ora pelo tempero leve do bom humor, ora pelo tom melancólico de algumas baladas. O rock acaba por assumir a linguagem por meio da qual se expressam todos os desejos, todos os sonhos e todas as ilusões em comum a uma geração, pratica um som que rompe com os valores, a ordem e a harmonia. Destrói a sobriedade das formas. Ele é barulho, fúria, dissonância. Os berros, as guitarras, as baterias, as roupas inusitadas impulsionam a distensão política percebida a partir da primeira metade dos anos 80. O *do it yourself* espalha o rock pelo Brasil.

Dessa maneira, as manifestações artísticas brasileiras, da década de 80, possuem várias características contemporâneas, como a fragmentação, a crise de verdades universais, o individualismo, a violência gratuita. Como representantes deste, não movimento, porque não se pode considerar uma escola, mas dessas tendências, situam-se na literatura autores como: Rubem Fonseca (cuja obra literária perpassa a ditadura até os dias atuais), João Ubaldo Ribeiro e Caio Fernando Abreu (ambos com publicações a partir do final da ditadura), e Paulo Lins (que pertence à geração de escritores mais recente, da década de 90 em diante). É possível verificar o diálogo das composições de Humberto Gessinger com essa geração através dessas características, o que prova que não são anseios isolados, mas pertencentes a um tempo e geração.

A política e suas mazelas é um tema particularmente recorrente na literatura brasileira. Por exemplo, João Ubaldo Ribeiro, em seu livro *O Sorriso do Lagarto* (1989), apresenta a politicagem, as trocas de influências, a corrupção, a troca de partido por conveniência, através de seu personagem Ângelo Marcos Barreto, político que, apesar de ser corrupto, considera-se um legítimo representante do povo, visto que sua “apropriação dos bens alheios” é “menor” que a dos demais e ainda realiza muito mais obras sociais que os esquerdistas, que muito falam e pouco fazem. As composições de Gessinger também vão denunciar esses problemas, sendo um retrato do cotidiano brasileiro, que está refletido também na literatura, ocorrendo um diálogo entre os vários âmbitos artísticos.

É possível observar que a obra musical de Humberto Gessinger é bastante pessoal, instantânea, registrando uma contínua capacidade de espanto e emoção frente ao espetáculo do mundo. As músicas analisadas a seguir foram selecionadas pela temática apresentada, pela representividade e pelo gosto pessoal da autora, sendo dispostas de acordo com o ano em que

foram lançadas. Como os versos são inseridos nos parágrafos à medida em que são analisados, as letras completas das canções encontram-se anexas ao final da Dissertação.

4.1 IDÉIAS MOD(CAV)ERNAS: *Crônica do Homem Contemporâneo*

1 Toda Forma de Poder (*Longe Demais das Capitais* – 1986):

“Toda Forma de Poder”, canção do primeiro disco dos Engenheiros do Hawaii, inicia com um ritmo de marcha – numa referência a exércitos, à ditadura recém-encerrada na década de 70 –, sendo seguida depois por um ritmo frenético, simbolizando que tudo passa, inclusive a própria história e, num movimento cíclico, acaba repetindo-se. Além disso, é relevante observar que o timbre do cancionista é agressivo, como que “jogando” as verdades no ouvinte, na intenção de tirá-lo da alienação. A primeira estrofe (*eu presto atenção no que eles dizem / mas eles não dizem nada / fidel e pinochet tiram sarro de você / que não faz nada*) demonstra a desilusão que a voz da canção possui com a realidade histórica: todos os discursos, sejam de direita ou de esquerda, são a mesma coisa e não dizem nada. Fidel e Pinochet, ditadores de países latino-americanos simbolizam a ditadura que também existiu no Brasil e *tiram sarro* porque, embora se tenha lutado no passado, a situação se repete nas primeiras eleições diretas brasileiras, com a manutenção dos mesmos políticos no poder, sem que o povo tome alguma atitude.

O eu lírico faz uma crítica a todo tipo de sistema político - democracia, ditaduras, fascismo -, pois, além de não ser eterno (*se tudo passa*), traz mortes, violências (*toda forma de poder / é uma forma de morrer por nada / toda forma de conduta / se transforma numa luta armada*). Afirma que, no final das contas, não há um vencedor, mas, na realidade, apenas perdedores (*a força deixa a história mal contada*).

Além disso, a voz da canção observa que os representantes desses sistemas (Fidel e Pinochet) utilizam bons discursos esvaziados de sentido, mas que deixam o povo *ignorante e fascinado*. É uma crítica às pessoas que se deixam levar pela “lábria” dos políticos em geral, sem tentarem mudar a situação. São as pessoas descritas pelo refrão, que afirma que, *se tudo passa / talvez você passe por aqui / e me faça / esquecer tudo que eu vi* – ou seja, se todas as desgraças passam, talvez *você* (o prazer banal, o consumo hedonista) venha e aliene o

indivíduo, o faça esquecer a realidade - afinal, o passado é facilmente esquecido na sociedade brasileira¹¹.

Essa canção apresenta o que Bellei chama de crise ideológica, isto é, mesmo a denúncia da ideologia (seja de direita, ou de esquerda), já é um discurso ideológico:

Haverá realmente um lugar a partir do qual se possa denunciar a ideologia como o pensamento do outro? A resposta só seria positiva se fosse possível pensar um sujeito do conhecimento que fosse capaz de separar de si mesmo a totalidade de seus condicionamentos. Como esse sujeito não existe, toda denúncia da ideologia não pode deixar de ser condicionada por interesses e, portanto, por possíveis distorções. Se toda denúncia da ideologia é também ideológico, torna-se a ideologia onipresente em toda situação social e histórica. (1992, p. 17-18)

Afinal, apenas alguém totalmente inocente em relação à história pode acreditar que a competição entre idéias possa resultar no triunfo da verdade. Certamente as idéias competem umas com as outras, mas os vencedores são normalmente aqueles que têm o poder. Dessa maneira, todos os discursos são vazios e se equivalem, não valendo nada. Aliás, *nada* é a palavra que pode ser tomada como resumo da canção e é repetida em vários versos, simbolizando a total decepção com o cenário de 80 e a apatia da sociedade.

Dessa forma, a composição apresenta a problemática dos discursos de poder, e de como todo e qualquer sistema é falho. Inclusive o compositor pode ser considerado um visionário, pois foi um dos primeiros a criticar não apenas a direita (como outros já faziam), mas também a esquerda, demonstrando que ninguém está isento de falhas e que o poder é muito sedutor. Quase duas décadas depois a história comprovaria que ele tinha razão, *é tão fácil ir adiante e esquecer que a coisa toda tá errada*. Realmente, analisando as diversas discussões atuais no plenário brasileiro, observa-se que, quando se presta atenção no que *eles* dizem (quem são *eles*? Tanto a esquerda, como a direita, a palavra representa qualquer um que esteja no poder), *não dizem nada, nada* (nada, numa repetição enfática!). E *a história*

11 Nota-se que esse descontentamento, essa desilusão é reflexo dessa época, pois outros artistas também apresentam essas questões, como por exemplo, Caio Fernando Abreu, que apresentou um artigo intitulado “Duas ou três coisas sobre os anos 80”, publicado em junho de 85:

Anda tudo muito triste. Engolimos a negação das diretas, aceitamos a meia sola Tancredo Neves, devoramos a orgia fúnebre via Rede Globo. Órfãos, caímos nos braços de José Sarney. Que não escolhemos, mas tudo bem, cara: trata-se da “Nova República” anunciada pelas centenas de pombas que Fafá de Belém soltou por aí. Uma mágica: Fafá solta a pomba e, plim-plim!, a Nova República cai do céu como um maná, solucionando as secas, enchentes, inflação, fome, desemprego e solidão. Só que não aconteceu nada. Não só em relação a isso, mas a muito mais, tenho me perguntado assim: a face dos 80 não estará sendo esse indisfarçável furo na cartola de onde deveria ter saído um coelho? [...] Então para nos distrairmos, há o pós. Pós-punk, pós new wave, pós-moderno, pós-tudo, pós-pós. E há o new: new-catolicismo, new-jovem-guarda, new-puritarismo. Ninguém falou ainda no pré. Pré-qualquer-coisa. Anos 80 como pré-cara-a-cara com a nossa perdição de micróbios doentes na crosta frágil de um planetinha insignificante? Anda, sim, tudo muito triste. Tudo foi questionado, experimentado, negado, superado: a moda caiu de moda. O vazio e a involução tornam-se dolorosamente nítidos... (apud PEREIRA, 1993, p. 58)

sempre *se repete* (os problemas sempre voltam), *mas a força* (isto é, o sistema repressor, a falta de divulgação dos fatos e resultados, a distorção da realidade) *deixa a estória* (diferentemente da “história”, é a versão dos vencedores, a *estória* escolhida como “versão oficial”) *mal contada*, distorcida... Essa afirmação é reiterada pela repetição das duas últimas sílabas da palavra *con-tada*, representando o som de uma metralhadora, isto é, as demais versões de um mesmo fato são subtraídas, mortas, escondidas, restando apenas história parcial.

Outras bandas da época repercutem esse desencanto com o sistema político, denunciando todas as formas de militância, buscando um esquecimento do passado. Por exemplo, é possível observar esse repúdio pelo discurso político, pela politicagem, na canção “Lugar Nenhum” dos Titãs¹², nos versos: *Não sou brasileiro / não sou estrangeiro / [...] eu não sou de nenhum lugar / sou de lugar nenhum / [...] não sou do Brasil / nenhuma pátria me pariu / eu não tô nem aí / eu não tô nem aqui / eu não tô nem aí*. O jovem dos anos 80 é “alienado” e se orgulha disso, afinal, não há esperança no sistema, todas as ideologias *morreram de overdose*¹³. Há uma falência dos antigos sonhos, a falta de modelos e referenciais a serem seguidos, característica marcante da cultura contemporânea.

Essa canção também apresenta outras formas de poder, como o socialismo (representado por *Fidel*, sistema a que alguns nostálgicos ainda aspiram no Brasil), a ditadura, a teocracia (ligada ao terrorismo), o fascismo – peculiarmente apresentando assonância e aliteração com as palavras *fascinante*, *ignorante* e *fascinada*, ou seja, uma ideologia que ilude, encanta, fascina, *uma mentira repetida / até virar verdade* – máxima do discurso fascista. Esses sistemas não apresentam verdadeiras soluções para a sociedade, pois nenhum sistema é completamente perfeito.

É interessante observar que a visão de mundo apresentada na canção é pessimista, mas, ao mesmo tempo, solicita ao ouvinte que este saia do ostracismo (*fidel e pinochet tiram sarro de você que não faz nada*) e da indiferença, principalmente com relação à violência, que, definitivamente, não é a solução (*começo a achar normal que algum boçal atire bombas na embaixada*).

Afinal, é preciso estar consciente de que nenhum sistema é o correto, mas que, simultaneamente, todos os sistemas passam, têm seu ciclo de existência, e o que realmente importa é o sentimento que se tem (*se tudo passa, talvez você passe por aqui e me faça*

12 *Cabeça Dinossauro*, WEA, 1986.

13 verso da canção-título do lp *Ideologia* (1988), do compositor Cazusa.

esquecer tudo o que vi), ou seja, uma saída individual, distantes dos ideais coletivos dos anos 60.

Ainda um aspecto que chama a atenção na canção é a referência aos Beatles, com a expressão *ié-ié* no final de alguns versos, que pode remeter igualmente à Jovem Guarda, também conhecida como a turma do “*ié-ié-ié*”, que, a partir da década de 60, trouxe para o Brasil o rock, mas sem a contestação existente no exterior:

No Brasil e em outros países o rock foi provisoriamente batizado de *ié-ié-ié* (ou *iê-iê-iê*), onomatopaico e curioso como grafismo, inspirado no refrão das primeiras canções dos Beatles. Mas o uso pejorativo que deram ao rótulo imprensa e autoridades, em suas análises parciais e superficiais da “música jovem”, fizeram que o termo caísse de uso. Entre outras coisas, *ié-ié-ié* lembra os vagidos de um recém-nascido. (MUGGIATI, 1983, p. 7)

Assim, na canção, ao fazer referência a este movimento, o eu lírico está afirmando que nada mudou desde então, que houve luta para se tirar a ditadura do poder, que muitas vidas foram sacrificadas, mas, mesmo assim, os representantes desse sistema encontraram uma outra maneira de permanecer no poder. Aos jovens da geração de 80 (tomados pela desilusão e desesperança), resta vagir como um recém-nascido, viver a vida como viviam na Jovem Guarda, alienados, individualistas.

A canção “Segurança” (*Longe Demais das Capitais*, 1986) também traz o *carpe diem* como solução da geração de 80 e declara que a ideologia vivida é a ditada pelos bens de consumo, representada por objetos, expressões características dessa época: *parecia um galã, usava óculos “ray ban”* - ou seja, a pessoa é o que tem. Numa sociedade sem referências, é necessário alguma ideologia qualquer (*ideologia, eu quero uma pra viver*¹⁴). Caso contrário, *você se cansa e rança*, isto é, o jovem sente-se perdido, desorientado, tornando-se um adulto recalçado e rancoroso, desiludido com tudo. É necessário algo (ou alguém) que dê *segurança*, que seja uma base (nem sempre sólida), *senão, você dança* (numa referência ao lema *sexo, drogas e rock ‘n’ roll*, imagem aliada e reforçada pelo ritmo acelerado do refrão). O consumismo presta esse “serviço”, na medida em que aliena para os verdadeiros problemas. Tudo é deixado para depois.

O personagem dessa canção (“*ele*” *era o tal, cheio de moral*) é o herói arquétipo dos anos 80: galã (vive plenamente sua sexualidade), consumista, descrito através do que tem (bens de consumo da década) e não pelo o que é. Surgem, então, símbolos como *Ray Ban, Tarumã, Pierre Cardin, Puma-GT, karatê*, representando produtos de ascensão social, de status. Esses bens são contrapostos ao refrão: *você precisa de alguém que te dê segurança / senão você dança*, isto é, se as pessoas não têm algum valor maior dos que estes bens

14 verso da música “Ideologia”, de Cazuza.

materiais, acabam levando uma vida sem sentido e insegura (pois a riqueza pode ruir rapidamente). É uma demonstração da época, em que tudo é provisório. Segundo Haroldo, “a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser.” (CAMPOS, 1977, p. 15).

2 A Revolta dos Dândis I (A Revolta dos Dândis - 1987):

Nas composições de Humberto Gessinger encontra-se presente direta e indiretamente o pensamento do absurdo da vida, principalmente nesta canção-título do disco de 1987, que leva o nome de um dos capítulos de *O Homem Revoltado* (1951)¹⁵, de Albert Camus. Inclusive em algumas apresentações ao vivo, Humberto canta: *Eu me sinto um estrangeiro / personagem de Camus*. Essa influência remete à marca da penetração no pensamento do outro, algo que não se manifesta pela materialidade, mas pelas idéias latentes. Imagens e traços do assunto de outra obra literária são recriados, transformados em pastiche, pelo fato de terem impressionado o escritor:

Às vezes, a citação não precisa ser entendida. No mundo de hoje não tem diferença entre o Albert Camus e o Mike Tyson. São dois produtos de consumo. Eu saboreio Camus como saboreio Mike Tyson. A maioria do povo brasileiro entende mais de existencialismo do que de boxe. Cito Camus porque está mais próximo de mim. Acho que as pessoas entendem o que é dândi, pelo menos tanto quanto eu. A “obra aberta” possibilita que uma música seja entendida em todos níveis. Os Titãs conseguem isso. Caetano, o mais genial de todos, não consegue. Talvez nem a gente consiga. A nível de “intelectuália”, citar Camus é kitsch e démodé. Para agradar a crítica, eu citaria Levi-Strauss na Baía de Guanabara. (<http://www.engenheirosdohawaii.com.br>, acessado em 12 de dezembro de 2006)

O eu lírico dessa música, através de antíteses, paralelismos, dualidades, apresenta sua indiferença entre vários opostos do mundo em que vive: *entre a loucura e a lucidez, / entre o uniforme e a nudez / entre gritos e gemidos, entre mortos e feridos / (a mentira e a verdade, a solidão e a cidade) / entre americanos e soviéticos, gregos e troianos*, culminando com o refrão: *eu me sinto um estrangeiro / passageiro de algum trem / que não passa por aqui / que não passa de ilusão*. Ou seja, no meio de tantas guerras, tantos pontos de vista diferentes em seu mundo, entre extremos sociais e políticos, o eu lírico sente-se um estrangeiro em um trem em que todos os demais passageiros voltam-se com curiosidade sobre ele, mas ele sente indiferença pelo que acontece no lado de fora do vagão, como se isso não tivesse importância e não pertencesse ao seu mundo.

15 Ensaio humanista que ataca os crimes perpetrados em nome da revolta.

É o mesmo sentimento de estranheza vivido pelo personagem Meursault, em *O Estrangeiro*. Segundo Dapieve, letras como “A Revolta dos Dândis” “cristalizavam um estilo aforismático, cheio de aliterações, funcional, onde a métrica é importante para segurar o tempo. Em relação aos temas, [...] sempre bateram na mesma tecla, a do sentimento de estranheza de netos de imigrantes diante de sua própria terra. Uma certa náusea sartriana.” (2000, p. 145).

Por que a voz da canção se sente um estrangeiro? Porque não se reconhece na cultura, na sociedade em que vive. Embora sempre se pense o estrangeiro como o outro, símbolo do ódio, nessa canção, é o próprio eu lírico que perde seus referenciais e por isso não se sente mais à vontade na situação em que vive. Segundo Kristeva, “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos da comunidade” (apud BEZERRA, 2005, p. 115).

Nota-se ainda a dúvida da finalidade e o sentimento de absurdo sobre a existência humana nos seguintes versos da canção: *entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos / mas eu nunca sei pra onde vamos*. Ou seja, a humanidade faz planos para a sua existência, contudo, não sabe para onde se encaminha.

A canção é um resumo dos movimentos, das revoltas das “esquerdas que não deram em nada” (pós-ditadura) e a sua contradição ao mudar de lado (como o fez o político José Sarney, e, mesmo atualmente, em que é impossível declarar claramente quem é “oposição”, quem é “situação”). Acentua a ausência de bandeiras a serem levantadas, o não-comprometimento ideológico que tão caro fora às gerações passadas.

Em concordância com a contemporaneidade, a voz da canção desconstrói todos os valores absolutos. Entre dois conceitos opostos, como as diferentes verdades pregadas pelos *americanos e soviéticos*, ou *gregos e troianos* (representativos de todas as guerras existentes), o eu lírico prefere o não-lugar, uma terceira via, a sua própria ética, mesmo sem saber para onde vai; é melhor ficar à margem dessas disputas, sem defender nenhum dos lados que, embora se pretendam completos, são deturpações da realidade. Esse sentimento de estranheza, de passageiro que não encontrou o seu lugar é construído através do paralelismo estruturado no início de cada verso: *entre um... e um...* – construção que, aliada ao ritmo veloz da música, transmite a idéia de um trem andando em velocidade alucinada, vertiginosa, nauseante. No refrão *se tudo passa, talvez você passe por aqui / e me faça esquecer tudo o que vi* também o ritmo é acelerado, reiterando a mensagem de que tudo nessa vida é passageiro, de que todas as verdades fundamentais modificam-se no decorrer dos tempos. E ainda no final da canção, o

verso *eu me sinto um estrangeiro passageiro de algum trem* é repetido três vezes sempre na mesma modulação e andamento, criando a imagem de um trem em movimento no trilho.

Ainda é relevante destacar que a palavra *americanos* também representa essa dualidade, pois este povo (simbolizando outros, como o brasileiro) consegue ser, concomitantemente, puritano e hedonista, idealista e materialista, belicoso e amante da paz, isolacionista e intervencionista, conformista e individualista, adepto do consenso e favorável ao conflito.

As situações contrapostas são imagens da realidade contemporânea: por exemplo, contrapondo as palavras *rostro/retrato* e *real/abstrato*, observa-se que a voz da canção está denunciando a sociedade que vive através de simulacros, em que tudo é avaliado por sua “marca”; já a palavra *uniforme* tanto pode ser relacionada à ditadura, como também é possível estabelecer relação com a uniformização da cultura (de massa) e das pessoas através da globalização. Essa palavra é contraposta a *nudez*, numa associação ao estilo de vida dos anos 80, na transa do corpo, na busca pelo “sexo, drogas & rock ‘n’ roll”, bem como relaciona-se à nudez e crueza dos fatos. Já o *fim do mundo* e o *fim do mês* estão muito próximos, praticamente se equivalendo; o importante então é o *carpe diem*, o *enjoy today, not tomorrow*. É afirmação da visão pessimista da década de 80, em que o futuro não importa, apenas o presente.

Nos dois versos seguintes observa-se a relação entre os Engenheiros, a mídia e os fãs: *entre a verdade e o rock inglês* – a banda sempre foi criticada por terem influências rock progressivo inglês, por fazer músicas não comerciais, com letras rotuladas como “fascistas” (elitizadas) – mesmo que o baterista fosse judeu –; e, em contraposição, afirmam que a crítica tem razão, ou seja, detém a verdade, mas é apenas isso que tem, pois mesmo tendo razão há sempre quem admire e concorde com o trabalho da banda. Já *entre os outros* - os que não escutam Engenheiros do Hawaii, ou que não concordam com sua posição, seu trabalho, como a crítica, por exemplo, *e vocês* – os fãs fiéis, é nesse entre-lugar que se situa a banda.

A voz da canção transita assim entre a ordem e a desordem, vive em um mundo sem culpa em que não existe a separação rígida entre o bem e o mal, mas apenas uma espécie de “balanceio” entre os dois extremos que são constantemente sobrepostos um pelo outro sem jamais substituírem o oposto por completo, sem estar por inteiro. Através da rebeldia, da recusa do conformismo afirma-se como um espírito de independência, de capacidade de autocrítica.

3 Infinita Highway (A Revolta dos Dândis - 1987):

“Infinita Highway” (1987), um dos maiores *hits* dos Engenheiros, remete novamente ao absurdo, à falta de finalidade da vida e à indiferença a tudo, que nos versos é denominada de lei da infinita highway: *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*. Essa idéia é mais fortemente marcada pela melodia, pois, em cada estrofe, a linha melódica do penúltimo verso torna-se gradativamente ascendente e há uma pequena pausa, criando um “suspense” para, no verso posterior (epifânico), revelar onde tudo acontece: *na infinita highway, numa das curvas da highway*. Diante do absurdo da vida, o eu lírico sente-se angustiado, pois não tem em que se apoiar, resta-lhe somente viver: *quando eu vivia e morria na cidade / eu tinha de tudo, tudo ao meu redor / mas tudo que eu sentia era que algo me faltava / e, à noite, eu acordava banhado em suor*.

A composição “Infinita Highway”, um rock progressivo com mais de seis minutos de duração (quando o padrão “normal” das canções produzidas para tocar em rádio é de aproximadamente 3 minutos), aliado ao lema punk do *do it yourself* (isto é, uma canção “fácil”, sem grandes dificuldades musicais), reafirma a questão da vida do indivíduo no mundo contemporâneo. A palavra *highway* pode ser tomada como uma analogia à vida vivida intensamente. É possível também traçar um paralelo com o *hit* “Highway to Hell”¹⁶, do grupo australiano AC/DC, que possivelmente serviu de inspiração para a composição da canção aqui analisada. Ambas falam sobre viver intensa e livremente, sem regras, sem “placas de proibido”, numa velocidade vertiginosa, irracionalmente. Nessa vida vivida sem sentido, a única lei que devem obedecer é a da estrada (*mas não precisamos saber pra onde vamos / nós só precisamos ir [...] / só obedecemos a lei / da infinita highway*).

Contudo, na composição de Gessinger, outros elementos foram acrescentados: enquanto na canção australiana só o que importa é viver numa eterna festa, aqui o silêncio e a

16 Canção de 1979, cuja letra é a seguinte: Living easy, living free / Season ticket on a one-way ride / Asking nothing, leave me be / Taking everything in my stride / Don't need reason, don't need rhyme / Ain't nothing I would rather do / Going down, party time / My friends are gonna be there too / I'm on the highway to hell / No stop signs, speed limit / Nobody's gonna slow me down / Like a wheel, gonna spin it / Nobody's gonna mess me round / Hey Satan, payed my dues / Playing in a rocking band / Hey Momma, look at me / I'm on my way to the promised land / I'm on the highway to hell / Don't stop me / And I'm going down, all the way down / I'm on the highway to hell. Tradução livre: *Auto-Estrada Para o Inferno / Vivendo fácil, vivendo livre / Um bilhete para a temporada em uma rua de mão única / Sem pedir nada, me deixe em paz / Pegando tudo em meu caminho / Não preciso de razão, não preciso de rima / Não tem nada que eu prefira fazer / Descendo, hora da festa / Meus amigos vão estar lá também / Estou na auto-estrada para o inferno / Sem sinais de "pare", sem limites de velocidade / Ninguém vai me fazer reduzir a velocidade / Como uma roda, vou rodar / Ninguém vai me sacanear / Ei Satã, paguei minhas dívidas / Tocando em uma banda de rock / Ei mamãe, olhe para mim / Estou no meu caminho para a terra prometida / Estou na auto-estrada para o inferno Não me pare / E eu vou descendo, descendo até o fim / Estou na auto-estrada para o inferno*.

solidão presentes nas grandes cidades também apresentam-se nesse modo de vida *highway* de ser (*ninguém por perto, silêncio no deserto / deserta highway / estamos sós*). Embora as cidades contemporâneas tenham seus “barulhos”, estão impregnadas de silêncios, pois há tanto silêncio quanto ruído no som, e o indivíduo que toma consciência dessa superexposição aos sons, detecta seu eco no vazio, no silêncio angustiante de pessoas solitárias. Além disso, a canção afirma que o eu lírico, enquanto *vivia e morria na cidade*, isto é, quando estava “preso” às regras estabelecidas pela sociedade, não tinha *nada a temer*, tinha tudo ao seu redor, era amparado pelas bases dos sistemas instituídos, mas sentia-se angustiado, que algo lhe faltava e, à noite *acordava encharcado de suor*. Ao se libertar das amarras da vida na cidade, da hipocrisia, da alienação, o indivíduo sente-se vivo, sem objetivos, apenas querendo viver. Tanto a canção “A Revolta dos Dândis” como “Infinita Highway” falam da questão da cidade, que sufoca, que aliena, que torna todos estrangeiros em si mesmos, ilhas isoladas mergulhadas na angústia.

Enquanto o eu lírico vive nessa “estrada”, nessa liberdade de viver sem motivo algum, *o vento canta uma canção / dessas que a gente nunca canta sem razão*, isto é, a história vai tomando algum rumo, o vento “sopra” para um lado ou para o outro, conforme a situação apresentada. A vida na cidade vai se modificando e a voz da canção, mesmo na estrada, mesmo livre, pode sentir-se numa prisão, pois mesmo viver sem sentido é uma escolha, uma vida sem regras já tem uma regra, é uma contradição em si mesma. Por isso, a voz da canção afirma, na continuação da estrofe: *nem por isso ficaremos parados / com a cabeça nas nuvens e os pés no chão*, ou seja, não adianta nada viver intensamente, sem motivos, com a cabeça nas nuvens, sem estar ao mesmo tempo com os pés no chão, “atenado” ao que acontece ao seu redor, pois *não adianta mesmo ser livre / se tanta gente vive sem ter como viver*, não adianta viver desenfreadamente se os outros também não podem. Essa estrofe reflete um indivíduo que é consciente da realidade social em que vive, mas que, como não consegue mudá-la, vive *sem motivos*, não tem motivos para viver, mesmo assim, busca viver irracionalmente, sem regras, em liberdade.

Outro aspecto a ser considerado são os versos *a dúvida é o preço da pureza / é inútil ter certeza*. O primeiro verso é uma frase retirada do livro *O Muro*, de Jean Paul Sartre. Para o filósofo, no existencialismo ateu há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito, e este ser é o homem. Dessa forma, com a não-existência de Deus, o homem não tem a que se apegar. O homem é responsável por suas escolhas, sem desculpas. Sendo assim, a voz da canção reflete sobre suas escolhas, afirmando que pode estar errada, mas que, como a filosofia sartriana diz,

a liberdade de escolha pressupõe que se tenha algo de negativo nas escolhas feitas. O aspecto negativo dessa escolha do eu lírico é reforçado pelos versos: *eu vejo as placas dizendo “não corra”/ “não morra”, “não fume”/ eu vejo placas cortando o horizonte*, ou seja, ele está se contrapondo às regras. Essa contraposição ao poder estabelecido é uma característica própria do indivíduo contemporâneo, em particular dos jovens, pois já *é inútil ter certeza* de algo. Por isso a voz da canção afirma que sua *vida é tão confusa quanto a américa central*, com suas guerrilhas políticas, troca de ditadores e de sistemas de poder. Essa condição de incertezas demonstra esse entre-lugar em que se vive na década de 1980, essa fronteira temporal, com arames da descrença com amanhã e a impossibilidade da utopia nos moldes modernos, com o abandono da patrulha ideológica.

Contudo, o eu lírico sabe que, embora esteja indo pela contramão da tradição, pode estar certo, ao mesmo tempo, visto que, de acordo com Sartre, o homem decide o que é certo ou errado para si mesmo, de acordo com o que deseja ser. Por isso *a dúvida é o preço da pureza / é inútil ter certeza*. A voz da canção não tem e não quer ter certeza do que é certo, tudo é ambíguo (*elas parecem facas de dois gumes*); deseja apenas viver, correr na *highway*.

Além disso, nota-se que a voz da canção recusa-se a ter má fé, isto é, a atitude característica do homem que finge escolher, sem na verdade escolher. Imagina que seu destino está traçado, que os valores são dados; aceitando as verdades exteriores, “mente para si mesmo” que é o autor dos seus próprios atos. A má fé caracteriza-se pelo fato de o indivíduo dissimular para si mesmo, a fim de evitar fazer uma escolha pela qual possa responsabilizar-se (*eu posso ser um beatle / Um beatnik¹⁷, ou um bitolado*). O homem pode recusar a si mesmo aquilo que fundamentalmente o caracteriza como homem, ou seja, a liberdade. Sartre chama esse comportamento de espírito de seriedade. O homem sério é aquele que recusa a sua liberdade para viver o conformismo e a “respeitabilidade” da ordem estabelecida e da tradição. A negação do eu lírico a essa má fé ocorre nos seguintes versos: *mas eu não sou ator / eu não tô à toa do teu lado*, isto é, ele sabe que é livre, quais as escolhas fez e por que fez. A sua definição é feita por seus atos, não é simplesmente alguém que finge escolher e que, na realidade, apenas representa estereótipos. O eu lírico confirma a máxima de Rousseau que diz que “a humanidade vai ter de ser forçada a ser livre” (apud HARVEY,

17 A geração beat, considerada precursora do movimento hippie, por seu modo de vida e comportamentos contrários à sociedade norte-americana do pós-guerra, promoveu um estilo de vida nômade, com atitudes marcantes, agressivas. Seus seguidores cultuavam a independência, a liberdade e o individualismo. (SÁ, 2000, p. 59)

1992, p. 44). Não importa o que as circunstâncias fazem do homem, mas o que ele faz do que fizeram dele.

Essa canção revela uma existência em si, um simples estar vivo, descomprometido em “resolver os problemas do mundo”, típico dos anos 80, mas portador de uma virulenta crítica ao mundo, às hipocrisias da sociedade. É um manifesto da juventude dessa época que, ao se deparar com o fantástico e com o horror de todos os dias, necessita encontrar uma saída, ainda que efêmera, como o lema *carpe diem*. É como andar sem mapa numa caótica metrópole, sem objetivos, apenas vivendo vertiginosamente, *cento e dez / cento e vinte / cento e sessenta / só pra ver até quando o motor agüenta*. Sem amor, apenas prazer (*na boca em vez um beijo, / um chiclete de menta*).

4 Terra de Gigantes (A Revolta dos Dândis - 1987):

A canção “Terra de Gigantes” é outro “hino”, símbolo emblemático da geração dos anos 80. Seu verso *a juventude é uma banda numa propaganda de refrigerantes* (“profecia” concretizada alguns anos depois, com bandas como Jota Quest, Charlie Brown, entre outras) é um eco da canção “Geração Coca-Cola”¹⁸, demonstrando de novo esse sentimento de desilusão com a política brasileira e conseqüente busca de uma vida de consumo. O título “Terra de Gigantes” (além de ser o nome de um seriado de televisão dessa época, simbolizando os valores consumistas e de entretenimento), remete ao verso do hino nacional brasileiro, *gigante pela própria natureza*. Durante a canção inteira há essa indagação: que país “gigante” é esse, em que tudo o que se vê é pobreza, miséria, corrupção, violência? E onde estão os gigantes a mudar a história do país?

A balada, marcada por uma dicção sentida, quase falada, dialogando com uma figura materna, apresenta um eu lírico desiludido. Os primeiros versos da canção remetem aos sonhos da juventude de 80: *hey mãe! / eu tenho uma guitarra elétrica / durante muito tempo isso foi tudo / que eu queria ter*, ou seja, o rock, a rebeldia dos jovens, o questionamento através da música. Contudo, um vazio se mantém, falta algo: *mas, hey mãe! / alguma coisa ficou pra trás / antigamente eu sabia exatamente o que fazer*, essa incerteza característica da contemporaneidade, em que *todo mundo é uma ilha*, cada um possui sua visão individual, seus objetivos hedonistas, não há mais revolta coletiva, todos estão ilhados, isolados, distantes. A canção apresenta a passividade da juventude que estava submetida a uma situação

18 música da banda Legião Urbana, do álbum *Legião Urbana*, de 1985.

opressora e que historicamente “assistia” a vida ser reproduzida através dos produtos enlatados do *mass media*.

A juventude (de 80 em diante) pode muito bem ser resumida na imagem de uma banda numa propaganda de refrigerantes (idéia enfatizada pela dicção do cancionista, que pronuncia acentuadamente o “s” no final de *refrigerantes*, remetendo ao som de uma lata sendo aberta), ou seja, os jovens também são mercadoria, também têm seu valor de consumo. A própria vida no Brasil pode ser comercializada (*que trocam vidas por diamantes*), isto é, também é mercadoria, sendo mais ou menos valiosa. Essa *terra de gigantes* (Brasil) é a terra dos que lutaram contra a ditadura, mas que, com a dispersão dos anos 80, com o capitalismo selvagem, deixa descendentes que só têm *a cara limpa / a roupa suja*, (isto é, são alienados com o que ocorre ao seu redor e apenas desejam o consumo desenfreado). A expressão *cara limpa* é uma simbologia da falta de autêntica rebeldia dos jovens dessa geração, pois “cara pintada” é sinônimo de protesto, de resistência. Os jovens oitentistas apenas *esperam que o tempo mude* por si mesmo, estão acomodados, não se consideram herdeiros da geração revolucionária.

Além disso, um outro aspecto importante a ser observado nessa canção (e em outras composições) é a influência da Jovem Guarda (já na primeira apresentação da banda, cantaram “Lady Laura”, de Roberto e Erasmo). Gessinger por pouco não autocensurou a “Terra de Gigantes”, porque achava o verso inicial *hey, mãe!* plágio de *hey, mãe, não sou mais menino...*, do Erasmo. Os jovens da década de 80 queriam alienar-se como os da Jovem Guarda, “curtindo a vida” e quebrando todas as regras, com a diferença de que não tinham mais a ilusão de poder mudar o país. A canção então encerra um *carpe diem* trágico que sintetiza a crítica e o consumismo, o divertimento, a pose.

Outra canção que apresenta essa desilusão com a história política brasileira é “Fé Nenhuma” (do álbum *Longe Demais das Capitais*, 1986). Tanto o título como o refrão utilizam a expressão *fé nenhuma*. Não se está falando de uma pessoa sem fé, mas da fé que alguém possuía no sistema e que acabou com o desenvolver da história. Observa-se o questionamento do eu lírico perante o discurso dos jovens que criticam o sistema em vigor, mas que, ao mesmo tempo, vivem dele ou defendem outro ainda pior (*sei de cor seus comentários / sobre o mal da alienação / mas eu não vivo de salário / eu não vivo de ilusão*). Há uma contradição exposta pela voz do poema: enquanto os jovens comentam sobre o mal da alienação, eles próprios são alienados (*eu não vivo de ilusão*) porque acreditam na mídia (*eu sei que você acredita / nas notícias do jornal / mas tudo isso me irrita / me enoja e me faz mal*). As notícias são distorcidas, a realidade é falsificada, conforme as regras de quem está no

poder. A voz da canção é de alguém desesperançoso, que não acredita mais em mudanças: *mas ninguém tem o direito / de me achar reacionário / não acredito / no teu jeito revolucionário*. O eu lírico dessa canção é alguém descrente com a política e a mídia, que reflete a incerteza de sua geração. O próprio Gessinger confirma que a cultura de massa pode destruir a sociedade:

Esse negócio de rock'n'roll, música de massa, que mistura grana e jet-set, é muito perigoso. O Engenheiros nunca assumiu essa postura. Sempre tivemos nossas opiniões – mas, já de saída, também deixamos claro que estávamos carregando junto as nossas incoerências e dúvidas. [...] Isso é fundamental na coisa da música: sempre fomos auto-irônicos. E, quando a banda começou a acontecer, isso subiu um pouco mais de tom. (AVILA, BASTOS, MÜLLER, 2001, p. 160)

Assim como os da sua geração, a voz da canção reclama muito: ora da própria inutilidade, ora do meio narcisista, formando a turma do “Eu”: *eu uso óculos, eu me amo, a gente somos inútil*¹⁹. Observa-se uma voz pessimista, desiludida e preocupada somente com o agora, com o aproveitar a vida (*eu não vou morrer de tédio / fome*). Numa visão desalentada, o eu lírico indaga e nega um possível engajamento político do tempo presente, projetando o conceito de um tempo vagabundo, sem destino, que liga aos que nele vivem apenas a vagabundagem, o sem nexos, o sem rumo. Esse sentimento de estranheza, dúvida, medo e dificuldade quanto ao tempo vivido, compartilhado pelos jovens dessa geração, é descrito pelo próprio compositor:

Tem que ter muita vontade para estar vivendo nesse fim de século, nesse fim de monetarismo. Acordar segunda-feira e dizer: ‘Pô, estou em 87, mas o disco do Iron Maiden é demais’. O barco está afundando para um fundo longe dos nossos pés. (GESSINGER apud SOUZA, 2005, p. 73)

Não é à toa que alguns críticos acabaram por entender erroneamente os jovens dessa época, como o fez Caldas, que acreditava que o rock seria apenas um modismo, como considerava a Jovem Guarda, e que esperava uma “redenção” da cultura, como se não houvesse mais esta no Brasil, como se tudo fosse apenas uma importação precária dos países europeus e, principalmente, dos Estados Unidos:

Embora seja muito cedo para prever o destino do rock brasileiro e seus conjuntos, é provável que estejamos testemunhando apenas mais um modismo musical, mais uma rebelião romântica da Jovem Guarda, em outro momento histórico. Nosso rock certamente não desaparecerá, mas passará por transformações. Com os conjuntos poderá acontecer o mesmo, mas na história da música popular brasileira não é isso o que tem ocorrido. Normalmente, eles têm vida curta e desaparecem com o modismo. É esperar para ver. Mas vamos aguardar com calma. É a melhor forma de evitar o “tic tic nervoso”. Certo mesmo é que estamos vivendo nova e importante fase na história do nosso país. O advento da Nova República, além de devolver à sociedade o pleno exercício democrático, pode significar também a redenção da cultura e o início da sua recuperação em face dos últimos vinte anos. Novamente, é esperar para ver. (1989, p. 72-73)

19 versos de canções dos Paralamas do Sucesso e do Ultraje a Rigor, respectivamente.

Enfim, é possível constatar nessa canção um estranho sentimento característico dessa época, uma melancolia típica de *fin-de-siècle*, um olhar para a escuridão, aliada ao desapontamento com o presente indesejado que se apresentava. Aos jovens dessa geração restou apenas o viver a vida *sem tédio*, *sem fé nenhuma*, *sem ilusão*.

5 Somos Quem Podemos Ser (*Ouçã o Que Eu Digo: Não Ouçã Ninguém* - 1988):

Nessa bonita balada “inocente”, quase infantil, de 1988, observa-se resumidamente que podemos ser os sonhos que temos. O verso que se repete ao longo da letra *um dia me disseram* pode ser contraposto com a frase *era uma vez...*, isto é, a canção é um conto de fadas às avessas, pois é a perda da “inocência”, ou seja, da alienação. Apresenta o compositor preocupado com seu tempo e as encruzilhadas dos sentimentos de uma geração - a sua - sem referência. Mostra a perda da ilusão com o contexto histórico brasileiro presente nos anos 80, com todas as instituições estabelecidas, os valores tidos como universais, mas, ao mesmo tempo, reafirma a necessidade de sonhos a serem sonhados, de ideologias a serem seguidas. A vitória da ordem pública transforma-se na desordem de um país miserável, frequentemente tomado por bandos que caminham anônimos pelas ruas das metrópoles, em busca de qualquer estorvo melhor que seu próprio destino. Há apenas que se esperar os milagres, porque a justiça não trará a solução para o caos social. A canção afirma que esse é um momento de revelação, perda da inocência, encontro com a verdade, com a “luz”, tida como não-verdade. Lirismo e consciência política são temas recorrentes nessa música, oscilando entre a perfeição da imagem e o rústico improvisado do verso.

Os versos *as nuvens não eram de algodão e os ventos às vezes erram a direção* procuram demonstrar que a realidade não é assim tão doce e que os ventos nem sempre sopram a favor, ou seja, a trágica situação brasileira transparece com toda a sua crueza, tudo acaba ficando claro, na escuridão da ignorância um momento de revelação, *uma estrela de brilho raro*, uma ocasião única, *um disparo pára um coração*, uma epifania, que pode modificar o coração, a mentalidade de toda uma geração.

Com o rock, os jovens que *inventam um novo inglês*, isto é, um rock brasileiro, procuram falar sobre as mazelas da sociedade, sobre a dura realidade. E isso ilumina outras pessoas, como o eu lírico que, em meio à alienação, tem um momento de embriaguez (embriagados de desilusão) num país sedento de tudo.

A partir do momento em que a voz da canção sabe quem é o dono da situação, quem está no poder (isto é, a elite, seja de direita ou esquerda, são sempre os mesmos que

permanecem no poder), sabe contra quem se pode lutar, descobre que a vida não é doce (*nuvens de algodão*). Quem governa, (*ocupa o trono*), sempre vai ter culpa, isto é, ninguém é perfeito, assim como é culpado quem é alienado (*evita a dúvida*), quem não se arrisca na vida (*quem duvida da vida*). Segundo Camus (1951), o próprio Jesus Cristo é culpado (mesmo sem desejar) do massacre dos inocentes na época do seu nascimento. A palavra *vida* está inserida na *dúvida*, ou seja, para se viver, é necessário questionar tudo o que é apresentado como certeza. É preciso correr atrás. Através das relações sonoras entre *duvida-da-vida-evita-dúvida*, observa-se que duvidar faz com que o indivíduo se sinta vivo. Da mesma forma, as palavras *ocupa*, *oculta* e *culpa* também estão relacionadas (fonética e semanticamente), demonstrando que quem ocupa o poder sempre acaba ocultando a verdade, os fatos.

Além disso, é importante destacar que a linha melódica da canção nas estrofes (*um dia me disseram...*) e no refrão (*somos quem podemos ser / sonhos que podemos ter*) é ascendente, isto é, a melodia torna-se gradativamente ascendente ao final de cada verso (confirmando esse momento de epifania), ao contrário do que ocorre no pré-refrão (*a vida imita o vídeo...*), em que a gradação torna-se mais descendente quanto mais próximo do fim do verso (reforçando a idéia apresentada pela letra, de perda de inocência, de abertura de olhos para a realidade). Já na estrofe final (*quem ocupa o trono tem culpa...*) o tom se mantém estável durante todo o verso, criando uma situação de equivalência, isto é, todos os descritos nos quatro últimos versos se equivalem, são todos culpados.

Essa crítica ao cenário político-econômico brasileiro também é apresentada na canção “Chuva de Containers” (Gessinger, Licks & Maltz, 1992), em que a maioria não tem o que comer (*falta pão / (o pão nosso de cada dia)*) e sofre com essa miséria (*sobra pão / (o pão que o diabo amassou)*), ao passo que a minoria rica fica com a maior parte da riqueza do Brasil, isto é, *o biscoito fino (triste vocação / a nossa elite burra / se empaturra de biscoito fino)*. O compositor habilmente utiliza-se de ditos populares (*pão que o diabo amassou*), trechos de orações (*pão nosso de cada dia*, retirada do “Pai Nosso”) e expressões consagradas (como *biscoito fino*, utilizada por Oswald de Andrade para designar algo selecionado, de qualidade), infringindo-lhes novos significados. Essa imensa desigualdade causa a migração, seja interna, representado por Nordeste – São Paulo / Rio de Janeiro (*somos todos nordestinos / passageiros clandestinos / dos destinos da nação*), seja a migração ilegal de brasileiros e de latino-americanos para Miami, ou seja, os que não contam nos destinos do país: *triste sina / América Latina / não escaparemos do vexame / não caberemos todos em Miami*. A inflação e a amargura cívica provocaram os primeiros êxodos espontâneos de brasileiros para o exterior, especialmente para Estados Unidos, Europa e Japão.

São todos *passageiros clandestinos*, todos excluídos do sistema, à margem, como os nordestinos que tentam a sorte em São Paulo, mas que acabam marginalizados, engolindo *sem mastigar* os “sapos” da vida, a miséria geral. O eu da canção ainda utiliza o refrão criado na época da ditadura (sob o comando de Médici - 1969/1974), *ame-o ou deixe-o*, afirmando que não é por falta de amor que os brasileiros desistem de morar aqui, mas pela falta de *pão*, de oportunidades.

Já nos versos *OUVIRAM DO IPIRANGA AS MARGENS PLÁCIDAS / OS TROVÕES DA CHUVA ÁCIDA / A ACIDEZ OCEÂNICA DE UMA LARANJA MECÂNICA*, (grafados em letra maiúscula e entoados por uma voz metálica, simbolizando “gritos”), trazem uma forte denúncia do sistema corrupto do mundo como o denunciado também no filme *Laranja Mecânica*²⁰. A película apresenta a transformação do violento protagonista Alex DeLarge em um sujeito impotente em lidar com a violência da sociedade. Essa “transformação” é realizada através de um “tratamento” com cenas de violência, relacionadas ao desconforto do corpo. Ou seja, demonstra que essa alienação e subjetividade controlada são frutos da sociedade do espetáculo.

Dessa forma, não há como ter sentimento patriótico, se, além da miséria, tudo o que resta é a acidez da vida. Assim como o sistema protege indivíduos violentos como Alex, da mesma maneira a sociedade brasileira privilegia a elite política que, direta ou indiretamente, promove o caos violento que se instalou nas ruas das metrópoles brasileiras, ou ainda, protege os criminosos. A corrupção é representada pelos versos *sobra circo / (é só pular a cerca)*, ou seja, a população é tratada como “palhaço”; ou atualizando o verso, tudo “acaba em pizza”; só mudam os nomes do governo, todos são iguais.

Enfim, a única coisa que *sobra* é o *circo*, isto é, o carnaval (*é só pular a cerca*), a malandragem, o jeitinho, a corrupção. E *sobra circo... falta pão / falta circo... sobra pão*, numa referência ao título do disco lançado pelos Mutantes na época da ditadura militar²¹ e à máxima romana do Imperador César, *panis et circenses*, que significava que, para o povo ser feliz, alienado e contente com o poder, bastava lhe dar *pão* (comida) e *circo* (entretenimento, diversão), obliterando dessa maneira o espírito crítico e a capacidade ativista e contestadora. No caso da canção, nem a isso mais o povo brasileiro tem direito. Tudo o que lhe resta é o circo da política e o pão que o diabo amassou.

20 filme de 1971, de Stanley Kubrick, baseado no livro de Anthony Burgess, de 1962.

21 A ideologia de controle do povo era análoga à de César, apoiando de maneira efusiva a seleção de futebol, liderando a “pátria de chuteiras”.

6 Alívio Imediato (*Alívio Imediato* - 1989):

As enfermidades da sociedade contemporânea são a temática desta canção-título do álbum de 1989. Na música, o eu lírico afirma que *o maior esconderijo* já não dá proteção, pois o indivíduo está vendo a realidade, a violência já está dentro de sua casa, no seu próprio interior. Os versos *a libido e o vírus / o poder, o pudor* trazem à tona a questão da AIDS, pois a libido vivida intensamente (em especial, pelos roqueiros) a partir da liberação sexual dos anos 60 é contraposta com o vírus HIV, que surge com força total em 1980 e assusta principalmente a geração mais nova. O poder de liberar a libido, de não se ter mais tabus, é coibido pelo vírus mortal, que gera preconceito em toda a sociedade. Grandes compositores do rock, como Cazusa e Renato Russo, morreram por causa desse vírus.

Não há também esconderijo suficiente para se proteger das guerras, descritas no verso *a Líbia bombardeada*. Aliás, um verso atualíssimo, pois bastaria promover uma troca de nomes para observar que a denúncia continua tão presente hoje quanto no passado: Kosovo, África, Líbano, Iraque... *A maior escuridão* significa que não há como não abrir os olhos para essa violenta realidade. Não é mais possível proteger-se na ignorância, pois está já não serve de abrigo, não é mais confortável.

É uma canção que traz questões acontecidas no calor da hora ou ainda por acontecer, como a queda do Muro de Berlim. Os versos *há um muro de concreto entre os nossos lábios / há um muro de Berlin dentro de mim* apresentam essa separação entre os povos, esse muro de concreto existente entre as pessoas a que Pink Floyd já fazia referência em *The Wall*; é assunto do cotidiano, presente de forma marcante nessa canção. O Muro de Berlim (construído na madrugada de 13 de agosto de 1961, com 66,5km de extensão) foi uma realidade e um símbolo da divisão da Alemanha em duas entidades estatais, a República Federal da Alemanha (RFA) e a República Democrática Alemã (RDA). Este muro provocou a morte de 80 pessoas identificadas, 112 ficaram feridas e milhares aprisionadas nas diversas tentativas de o atravessar. Este muro, além de dividir a cidade de Berlim ao meio, simbolizava a divisão do mundo em dois blocos ou partes: o de Berlim Ocidental (RFA), que era constituído pelos países capitalistas encabeçados pelos Estados Unidos da América; e o de Berlim Oriental (RDA), constituído pelos países socialistas simpatizantes do regime soviético.

O Muro foi derrubado em 9 de novembro de 1989, depois de 28 anos de existência, num ato inicial de reunificação das duas Alemanhas, que formaram finalmente a República

Federal da Alemanha. Muitos apontam este momento também como o fim da Guerra Fria. Para muitos, esse fato foi interpretado como o “fim das ideologias”, já que restava apenas uma após a queda desse muro. Outros afirmam que não foi apenas um muro famigerado e o sistema comunista que ruíram, mas sim uma fração do próprio sistema mundial, e esse processo acabará arrastando no curso do tempo todo o sistema.

A canção então sugere o abismo, o muro que existe também entre as classes sociais no Brasil. Dois mundos existentes numa mesma cidade, separados apenas por um muro, simbolizado pelo ícone de Berlim: *tudo se divide / todos se separam*, numa alusão a cidades como Sofrônia e Moriana, descritas por Calvino. Cada cidade é formada por outras que evitam ter contato, numa indiferença tamanha que é como se a outra parte não existisse.

Já os versos *há um imenso vazio / nesse espelho quebrado / por alguém que partiu* retratam claramente a vida solitária de todos os indivíduos da sociedade, em especial, de quem é “tocado” pelo vírus HIV. Com a descoberta dessa doença veio também muitos preconceitos, pois inicialmente não se sabia realmente como era transmitida. Acreditava-se que até pelo beijo era possível contrair a doença. Por isso os versos: *há um muro de concreto / entre nossos lábios*, isto é, as pessoas passaram a se afastar de quem estava contaminado. Além disso, refere-se aos relacionamentos frios, que buscam apenas para o prazer banal; essa indiferença é tão grande quanto um “*muro de Berlin*” que simboliza a separação, o preconceito entre as pessoas. A melancolia, a angústia, o vazio são fenômenos que o rock expressa com muita exatidão nessa época. Há um certo desencanto com a vida e ao mesmo tempo um pavoroso medo da morte, medo do futuro, por conta do advento da AIDS e da iminência de um conflito nuclear entre EUA e URSS.

Outra canção que apresenta essa revolta contra a guerra é “Beijos pra Torcida” (*Longe Demais das Capitais*, 1986), um verdadeiro presságio do que a sociedade global está vivendo nos últimos tempos. É a agonia do eu lírico com medo da violência, das guerras, principalmente de uma Guerra Mundial, pois com ela surge o sentimento do fim do mundo com as bombas atômicas (*jogam bombas em Nova Iorque / jogam bombas em Moscou*). A voz da canção questiona a sociedade, que percebe toda essa violência e não faz nada (*quem não fica frio, fica fraco*), importando apenas com o entretenimento, simbolizado pelo “futebol” (*como se jogassem beijos pra torcida / depois de marcar um gol*); são hippies (*falando tanto sobre guerra e paz*), rebeldes e viciados, indiferentes às coisas que acontecem ao redor (*rebeldes sem rebeldia / viciados em anestesia / fantasmas sem fantasia / gripados na guerra fria*).

É a sociedade anestesiada à dor descrita por João Barrento, que, escrava do *happy end*, obrigada a viver em felicidade perpétua, exclui o sofrimento, a dor, a morte de sua realidade. Tudo acaba tornando-se espetáculo (*pão e circo / muito sangue sai da tela do drive-in: / um filme de guerra, um filme sem fim*). Como o mundo está em estado de dor permanente, numa eterna guerra fria, em vez de reagir, a sociedade apenas silencia, fica “fria”, anestesiada perante a hiperpresença, superexposição à violência, sofrimento, em que as notícias parecem filmes de guerra *sem fim* - verso que se repete como se o disco tivesse trancado, confirmando a idéia de as guerras nunca têm fim (quantas guerras já surgiram e terminaram depois dessa canção? Quantas existem agora, nesse exato momento no mundo?).

A letra “pesada”, sombria, que trata de guerra mundial, de violência, de *muito sangue que sai da tela do drive-in* contrasta com o ritmo alegre, um *folk*, reforçando a idéia de que essa temática – *a terceira guerra mundial* e a alienação da sociedade – é um espetáculo para assistir com pipoca. Novamente está presente aqui a desilusão do eu lírico com o presente e com o futuro, sem esperança, transbordando ironia, desprezo, desencanto, horror. Não há qualquer elogio ao mundo em que se vive nessa canção. Existe apenas a busca, ao polemizar temas como a Guerra Fria, a crise nuclear, a violência do dia-a-dia, de criar um diálogo com a sociedade, de maneira que esta “ acorde” de seu vício, de sua anestesia à dor. É uma crítica à opressão do terror, da violência, da indiferença.

O que resta ao eu lírico dessas canções? Esperar que caia a noite (para um novo dia melhor), que caia a chuva (para lavar a sujeira), trazendo *alívio imediato* (idéia ampliada pela dicção do cancionista, que gradativamente aumenta o tom na palavra “imediato”, como se estivesse realmente sentindo alívio), e, finalmente para que caia o muro da indiferença à violência, do preconceito contra os doentes da AIDS. Simbolicamente, a *noite*, assim como a *chuva* estão relacionados ao ciclo “vida-morte-ressurreição”. A chuva traz água, elemento propiciador de vida, elemento fecundador, primordial e, principalmente, transformador da realidade, está vinculada com a luz, pois ambos localizam-se no céu. Representa a purificação, a regeneração, a profundidade e o infinito. Dessa forma, a chuva é considerada uma bênção divina, uma descida das influências espirituais celestes sobre a terra. É a ponte entre o céu e a terra, une os elementos, atua neles. Nessa canção o pedido de chuva para alívio é nesse sentido, de que haja uma transformação dessa realidade seca da indiferença dos relacionamentos humanos. Assim, a partir da chuva, retrocede o tempo e renasce-se. É o poder transformador do constante e múltiplo renascer em diferentes planos.

Já a noite está sempre relacionada ao onírico, ao mistério, ao enigma. É pela noite que se ultrapassa o real, em que o irreal e o real não se distinguem, pois tudo perde sua forma e

cor. É o ponto de partida para o sonho, e também para a esperança, para o acordar do pensamento. Dessa maneira, a noite é símbolo de libertação (da matéria, para a estância do infinito, do Nada), pois após a noite sempre vem a aurora, com suas luzes e todas as oportunidades de um novo dia. A voz da canção roga que a *noite caia, de repente e tão demente quanto um raio*, isto é, que se possa, através dessa indistinção entre realidade e sonho, transformar o mundo em que se vive, trazendo alívio imediato para as doenças da sociedade.

7 O Papa é Pop (O Papa é Pop - 1990):

Com um refrão repleto de aforismos e aliterações (análogo a um trava-línguas), a canção-título que elevou os Engenheiros do Hawaii ao *mainstream* do rock nacional é um produto de si mesma, isto é, sua letra trata da questão tão marcante da contemporaneidade, do consumismo, da vida como um eterno simulacro, em que importa o que se tem e não o que se é. Nesse mundo surreal, tudo vira produto de consumo de massa, inclusive ícones religiosos como o papa.

As aliterações e aforismos da canção remetem sempre a três palavras: *papa – pop – poupa* (cujos sons lembram um tiro, ou ainda o *flash* de uma máquina fotográfica). A aliteração /p/, primeiramente, remete ao ruído do disparo de um revólver, simbolizando a vulnerabilidade das pessoas populares, famosas, que se tornam alvos de toda e qualquer crítica (*o pop não poupa ninguém*).

O papa, como símbolo da religiosidade, da Instituição que prega a Verdade, ícone remanescente da Idade Média, sofre uma queda (um atentado) na contemporaneidade, simbolizando também a queda das verdades universais. Na época da canção, João Paulo II (nome adotado pelo polonês Karol Wojtyła) era o papa em vigor (desde 1978) mais popular da história, com suas incansáveis viagens, seu carisma e habilidade para lidar com os meios de comunicação. Sua popularidade contribuiu para o atentado que sofreu em 1981 e que abalou o mundo ocidental, ou seja, sofreu as conseqüências dessa fama. Nesta composição, o eu lírico utiliza essa situação como alegoria para falar sobre a transformação que ocorre de qualquer coisa, até mesmo o sofrimento; dor ou tragédia tornam-se produto de consumo, comercial, vendável, *pop*. A especularização de tudo, conforme Jair Ferreira dos Santos, “significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles o refazem a sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo” (1991, p. 13).

Nos versos *todo mundo está relendo / o que nunca foi lido / todo mundo tá comprando / os mais vendidos* transparece uma antítese: *relendo - nunca foi lido*, ou seja, mesmo aquilo que antigamente passava despercebido está sendo reaproveitado, tudo se torna alvo do *pop*. O passado é continuamente reciclado e vendido como “novo”. Mesmo a intimidade das pessoas (*que nunca foi visto*) *tá na cara* (ou *Caras*²², como Gessinger canta em alguns shows), *tá na capa da revista*, é invadida, torna-se popular, público, não há privacidade. Poderiam ser citados exemplos bem recentes; é provável que o verso atualmente mudaria para “*tá no vídeo do Youtube*”... E essa invasão é um comércio, uma *nota preta*. As pessoas querem viver a vida de seus ídolos, saber tudo sobre eles, a qualquer custo. E esses ídolos são efêmeros; assim como são idolatrados, podem, em segundos, serem lançados ao chão; há uma eterna *rotatividade* (palavra entoada com um timbre “digital”, cada sílaba pronunciada abruptamente, simbolizando engrenagens movimentando-se), uma busca infinita de novas informações, ícones, modelos para se tornarem *pop* por 15 segundos.

A sociedade atual descrita nesta canção é como a cidade de Penteciléia, de Italo Calvino, em que, diariamente, se renovam todos os bens de consumo (*qualquer coisa quase nova / é um alvo*), e o “velho” é jogado fora, sem se poder mais distinguir se se define a cidade pelo que está no centro ou pelo imenso lixo que a circunda. Ou como Wisnik afirma, o mercado na contemporaneidade “é baseado em ciclos rápidos de posição e reposição da história dos gêneros, a liquidação dos estoques da loja ocidental, a queima dos estilos. Lyotard disse que a moda é o classicismo de uma época sem permanência, sem verdade” (2004, p. 216).

Já o verso *uma palavra na tua camiseta* remete às “filosofias baratas”, aos clichês contidos em roupas, utilizadas principalmente pelos jovens, como se essas frases (ou imagens de ídolos) pudessem resumir sua maneira de pensar, bem como definir seu estilo de vida, distingui-los em uma “tribo”. Todos esses “chavões”, informações excessivas que afloram diariamente também no *mass media*, são *escritas a lápis*, ou seja, são *eternidades da semana*: efêmeras, fugazes, infinitas enquanto duram (já dizia o poeta Vinicius de Moraes).

Quase no final da canção há a seguinte estrofe: *toda catedral é populista / é pop, é macumba prá turista*, em que o eu lírico descreve que até a religião é um produto de consumo, pois, afinal, as catedrais não são um dos principais pontos de visitação do turismo superficial de hoje em dia? Ou seja, são comerciáveis, estão ali para serem vendidas (nem que seja em forma de “lembrancinhas”) como uma imagem exótica, uma *macumba*. Caetano

22 Revista especialista em celebridades, divulgando os diversos aspectos de suas vidas íntimas.

Veloso²³ confirma essa imagem de *macumba pra turista* como produto de consumo para “exportação”, quando fala sobre a questão do samba como “produto nacional”.

A estrofe culmina com uma auto-ironia ao próprio rock, visto que este era para ser música de protesto e rebeldia contra os valores impostos pela sociedade e acabou tornando-se mais um produto de consumo, não mais simbolizando a revolução. Na realidade, quando o rock surgiu, a geração jovem queria acabar com todas as tradições e sistemas da sociedade, criando um novo mundo, o que não aconteceu. Os músicos passaram somente a criticar o sistema, sem apresentar soluções; isso acabou se esvaindo e os temas passaram a ser outros, sem a revolta de antes, tornando-se somente um produto consumível para os jovens. Com isso, os músicos acabaram se aburguesando, fazendo parte daquela mesma sociedade que tanto criticavam. Os exemplos dados na canção: *e afinal ¿ o que é rock 'n' roll? / ¿ os óculos do John, ou o olhar do Paul?*, são símbolos dessa cultura de massa que populariza tudo, pois o objeto tomou o lugar da pessoa e está presente em qualquer lugar, nas roupas, como acessório, no *mass media*. Virou *pop*.

Nota-se também na composição um outro traço característico de Gessinger: a polifonia. Dentro da literatura brasileira contemporânea, houve outro poeta que também se utilizou desse recurso, João Cabral de Melo Neto. Os versos escritos dentro dos parênteses são outras vozes, interpretadas pelos Golden Boys, pertencentes à Jovem Guarda. Nada mais *pop*. A impressão que se tem é exatamente esta, de que são várias vozes, como um povo, apresentando uma mesma idéia sob diferentes pontos de vista. No exemplo da música citada, são vários fatos e personagens que podem ser considerados pertencentes ao mundo *pop*.

Sobre essa problemática do *pop*, é interessante observar a visão do compositor, através de um artigo intitulado “Um Roqueiro na Terra da Perestroika”, escrito para o *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, em 22 de julho de 1990), logo após a turnê que a banda fez na Rússia:

Foi durante os shows, assistindo os russos nos assistirem, que descobri que havíamos subestimado a capacidade deles de ouvir coisas diferentes. Pela simples razão de que nós já não temos esta capacidade. Ouvir, simplesmente ouvir, sem nenhuma especulação é uma coisa que já não fazemos aqui. Dez segundos de introdução numa música já é uma eternidade, nosso dedo corre e procura outra estação. Roxo, lilás e verde-limão já são tons pastéis. [...] É overpop. Até o papa é pop.

Não acho que Moscou tenha ficado à margem do pop. A troca da guarda em frente ao túmulo de Lenin talvez não tenha muito efeito para os russos, mas foi a mais emocionante macumba pra turista que eu já vi. E nada mais pop que o realismo socialista.[...]

[...] Eles começam a ter acesso à cultura pop americana num momento em que

23 “... voltar àquela falsa concepção ‘verde-amarela’ que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas...” (1997, p. 210); e “era uma crítica à folclorização mantenedora do subdesenvolvimento...” (ibid., p. 216).

ela já não pensa mais nada, e já sente muito pouco. Como será ouvir Metallica sem saber da existência de Elvis Presley, depois Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin e Iron Maiden? Deve ser esquisito. O pop star anti-herói, tipo do cara que infesta a cena mundial há algumas décadas (aquele divino, cheio de chiliques, que não aparece na hora do show, e que, quando aparece, toca de costas, e sonha em morrer como James Dean), não faz o menor sentido na União Soviética. Da dúzia de bandas que eu vi tocar, nem mesmo as mais violentas faziam o gênero anti-entertainer.

Essa maneira de ver a arte, basicamente como ofício, apesar de, a primeira vista, parecer careta, deixa tudo mais claro. Espana o pó (Pop?) que há em qualquer gesto nesse lado da cortina. Se por um lado, não parece haver diferença entre tocar numa banda de Heavy Metal, dançar no Bolshoi, ou jogar na seleção soviética de futebol, por outro fica explícita a diferença entre profissionais e diletantes. (<http://www.engenheirosdohawaii.com.br>, acessado em 12 de dezembro de 2006)

Ainda com relação à epígrafe final (*um sincero pedido de desculpas a Lulu 'Heill Gessinger!' Santos*), Humberto resolveu pedir publicamente, através da canção, desculpas a Lulu Santos porque, numa entrevista, chamou-o de uma mistura de Tom Jobim com Sílvio Santos, mas sem intenção de ofender, e sim defendendo essa questão de ser um *popstar*, de que todo mundo é *pop* e alvo ao mesmo tempo. Contudo, Lulu não entendeu, ligou para a produção da banda e xingou Gessinger. Essa canção serve então de desabafo, de que qualquer coisa dita ou realizada pode tornar-se um alvo (da imprensa), pode ser distorcido.

8 Piano Bar (*Várias Variáveis* - 1991):

Essa canção (juntamente com “Ando Só”) é uma releitura da obra literária *Pergunte ao Pó*, de 1939, do americano John Fante. Considerada uma obra-prima, pontuada pelo prazer e emoção de estar vivo, *Pergunte ao Pó* é uma trágicomédia do pós-guerra. A música trata da problemática das pessoas solitárias, mesmo quando estão juntas com outras, dos relacionamentos frios, vazios, superficiais, que buscam apenas o prazer e sexo, sem amor.

O indivíduo sente-se só, acorda na sua solidão, assim como o personagem do livro Arturo Bandini, um escritor descendente de italianos que se sente por isso excluído da sociedade americana, vive intensamente a sua solidão na cidade de Los Angeles e ama Camila Lopez, uma descendente de mexicanos (também excluída). Esta, por sua vez, ama Sammy, que a despreza.

A voz da canção de “Piano Bar” também é solitária, estrangeira, excluída, também anda pelas ruas sem saber por que: não consegue identificar-se com os que estão ao seu redor, a não ser com quem também é excluído, desprezado; que tenta, mas não consegue desatar o nó que o liga a uma pessoa que não o ama. É uma voz desesperada por amor e só, que se relaciona com uma garota que não o ama. Essa, por sua vez, ama outra pessoa, sentindo-se também solitária, sem conseguir lidar com isso e caindo no precipício da solidão, do desespero, assim como a personagem Camila Lopez, de John Fante, que acaba sumindo num

deserto (numa simbologia clara do deserto que a solidão cria na alma). A solidão é tão grande que contamina quem está ao redor, que esfria o fogo de viver, que é algo invisível, uma escuridão, que cresce aos olhos, que sufoca, que vicia, um deserto que engole quem desiste. Somente o pó conhece essas histórias, as pegadas de quem vive só.

O título da canção, juntamente com a parte final, em que há uma “narrativa” (a partir do verso *ontem à noite eu conheci uma guria...*) remetem às conversas de ébrios nos bares, em que desafogam suas mágoas, abrem seus corações para relatar suas frustrações. O título da canção, bem como o fato da melodia só ter como acompanhamento instrumental o piano, reafirmam essa idéia de canção de tensão passional, de “bar”.

Os versos *diga a verdade, doa a quem doer / doe sangue e me dê seu telefone* demonstram que há uma relação muito próxima entre a “dor” e verbo “dar”: para um relacionamento ser profundo é necessário que as pessoas sejam sinceras, mesmo que isso machuque o próximo, pois é impossível aproximar-se, amar, sem também sofrer; amar é entrega, doação.

A canção prossegue com o eu lírico descrevendo sua rotina: *todos os dias eu venho ao mesmo lugar* em busca desse afeto, mas *às vezes fica longe, difícil de encontrar*, ou seja, os relacionamentos que tem não são exatamente o que esperava. Já os versos *mas, quando o neon é bom / toda noite é noite de luar / no táxi que me trouxe até aqui / Julio Iglesias²⁴ me dava razão / no clip, Paul Simon 'tava de preto / mas, na verdade, não era não* expressam a vida boêmia da voz da canção na noite, em busca do prazer. A estrofe culmina com o verso: *na verdade / nada é uma palavra esperando / tradução*, que pode ser considerado o resumo desta canção. Como traduzir o *nada*, a nulidade de afeto nas relações humanas? *Nada* seria talvez sinônimo de indiferença? Como descrever a sensação de se sentir um *nada* ou esclarecer o vazio presente nas almas solitárias? De acordo com a música, ainda não há tradução exata para descrever corretamente esta palavra.

A partir desse ponto o ritmo da canção modifica-se, criando um clima sombrio, de maior mistério, de espanto, confirmado pelos versos: *toda vez que falta luz / toda vez que algo nos falta / ALGUÉM QUE PARTE E NÃO VOLTA / o invisível nos salta aos olhos*, ou seja, a escuridão aqui representa a falta de alguém, do “outro” (que é luz), que completa e faz parte do eu lírico; alguém que parte e, em seu lugar, deixa o *invisível*, isto é, a solidão desmascarada, nua e crua, que salta aos olhos como uma fera faminta prestes a devorar o indivíduo. Já o *fogo que ilumina muito / por muito pouco tempo e em muito pouco tempo o*

24 Cantor *pop* romântico espanhol de fama internacional. É o mais bem-sucedido artista latino de todos os tempos.

fogo apaga tudo é o fogo da paixão, do ardor, do prazer efêmero, que surge e explode em faíscas (*ilumina*), mas que é como palha, fugaz, dura pouco tempo e deixa um desespero ainda maior (*apaga tudo*). Essa é uma descrição clara da juventude dos anos 80 em diante, em que a noite serve para o prazer banal, para o “ficar” por uma noite, para os relacionamentos de apenas algumas horas. Como seria possível um aprofundamento no afeto dessa forma?

Na última parte da canção o eu lírico parece entrar num mundo vertiginoso, delirante e cíclico. Afirma que conheceu alguém, uma *guria*, mas que já era *tarde* (palavra com sentido ambíguo, de quase dia e também de que não há mais volta), *era o princípio de um precipício*, de uma queda definitiva no abismo do esquecimento, em que a voz da composição é apenas mais um na massa amorfa da multidão. Nessa noite (*fria*) em que conhece essa garota, *tudo queimava, nada aquecia*, ou seja, embora tenham algum tipo de relacionamento, este é frio, indiferente, continuam afastados um do outro. Calor, só o da hora, mas não aquece o coração. Há o prazer carnal (imagem reforçada pelas palavras *carnavais* e *fantasias*), mas não a felicidade constante do amor. São duas pessoas sozinhas que se encontram, mas que não deixam de estar sós. A relação é tão superficial, igual a tantas outras anteriores que o eu lírico já vivenciou, que parece uma repetição (imagem reforçada pelo ritmo cíclico, repetitivo): *ontem à noite eu conheci uma guria / que eu já conhecia de outros carnavais / com outras fantasias*. Cada um se reconhece na solidão do outro, mas, em vez disso os aproximar, esse relacionamento viciante, dependente, acaba por desesperá-los cada vez mais, até a queda no precipício que bem pode ser um simbolismo da morte, ou o deserto do esquecimento, da solidão, descrito habilmente por John Fante.

9 Ninguém = Ninguém (*Gessinger, Licks & Maltz - 1992*):

“Ninguém = Ninguém” é uma canção inspirada no livro *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, de 1945. O livro denuncia o totalitarismo político do ditador soviético Josef Stalin, interpretado nesta fábula como um traidor da causa bolchevista. Os animais de uma fazenda (no título original em inglês, *Animal Farm*, não havendo a menção de revolta implícita na versão brasileira do título), fartos da dominação humana, rebelam-se em grande estilo contra a exploração do fazendeiro, mas os propósitos de sua revolução são desvirtuados, pois os porcos tomam o controle da fazenda e, no final, já não se vê diferença entre eles e as pessoas que comandavam os animais anteriormente.

Orwell revela aversão a toda espécie de autoritarismo, seja ele familiar, comunitário, estatal, capitalista ou comunista. Esse livro denuncia, através da metáfora com uma fazenda

“rebelada” e comandada por animais, os problemas que todos os sistemas de poder apresentam. Por mais que se pretenda um sistema igualitário, em que todos tenham os mesmos direitos, na prática isto não acontece. É uma visão pessimista e desiludida da realidade mundial que se apresenta.

O eu lírico apresenta nessa canção, de maneira irônica, o mesmo assunto, da desigualdade social: embora todos sejam iguais, isto é, tenham a mesma origem, sejam humanos, são desiguais social, cultural e economicamente por diversos fatores - política ineficiente, má distribuição de renda, ganância, entre outros. Nesta composição também se observa a presença de polifonia, de vozes que reforçam a idéia de indiferença da sociedade perante os excluídos; além disso, as reticências permitem ao leitor que reflita o porquê de as pessoas serem iguais e, ao mesmo tempo, desiguais.

Numa releitura de Gessinger, essa canção vai trazer a mesma denúncia da desigualdade social, da equivalência em imperfeição entre todas as formas de poder. Afinal, a pretensão objetiva de todas as estruturas políticas é a igualdade de direitos. Contudo, sempre *alguns* poucos são *mais iguais que os outros*, isto é, obtêm regalias, privilégios que a maioria não possui. No caso dessa composição, o que se observa é o reflexo da realidade brasileira, em que muitos lutaram (e morreram, desapareceram, foram torturados) para se conseguir uma democracia ideal, para que todos tivessem liberdade de expressão, igualdade no voto, direitos igualitários, dignos e no que isso resultou? Muito dessa luta foi em vão, pois os mesmos mantiveram-se no poder, houve apenas uma troca de nomenclatura; a situação, se não piorou, permaneceu a mesma, sob um novo disfarce. Mesmo numa segunda tentativa, na transição entre as décadas de 80 e 90, com a eleição de um presidente jovem (Fernando Collor) que trazia consigo a esperança de renovação governamental, resultou na mesma corrupção, mesma frustração em salários congelados, culminando inclusive com o *impeachment* / renúncia presidencial no mesmo ano de lançamento desta música.

Dessa forma, com os primeiros versos da canção, *há tantos quadros na parede / há tantas formas de se ver o mesmo quadro*, o eu lírico apresenta o seu ponto de vista sobre o “quadro” da realidade brasileira. Há muitas maneiras de fazer isto, cada um escolhe a sua “verdade”. A composição inicia-se numa balada suave, num tom agudo, dizendo que nada é igual a nada e torna-se agressiva (com a entrada de guitarras distorcidas) a partir do verso *me espanta que tanta gente sinta / (se é que sente) a mesma indiferença*, reafirmando essa idéia de espanto, de surpresa revoltante com a indiferença da sociedade perante a desigualdade.

Os versos *me espanta que tanta gente minta / (descaradamente) a mesma mentira* denunciam a corrupção existente desde o início da história política do Brasil representada

pelo caso do presidente Collor (que ficou no poder entre 1990-1992). Já os versos *entre duas pessoas / entre quatro paredes / tudo fica claro / ninguém fica indiferente* afirmam que, na intimidade, não há como esconder ou mentir, cada um tem que ser exatamente o que é. De acordo com o eu lírico, a sociedade precisa se aproximar, ter relacionamentos profundos, com sentimentos, não apenas relações frias, vazias de sentido. A voz da canção assusta-se e encanta-se com a superficialidade da sociedade, que prefere esconder seus problemas e suas dores, ao invés de encará-los e tentar resolvê-los: *o que me encanta é que tanta gente [...] / minta desesperadamente*, ou seja, as pessoas fingem que estão bem, mas, na realidade, estão desesperadamente sozinhos.

Observa-se nos versos *há tantas ruas e nenhuma é igual a outra / (ninguém = ninguém)* a questão da cidade como labirinto, em que o indivíduo caminha como um *flâneur*, descobrindo em cada rua paisagens e pessoas diferentes, onde ninguém é igual a ninguém e deve ser respeitado por sua diferença. Destaca-se também, desde o título, a expressão *ninguém = ninguém*, pois, ao utilizar o símbolo matemático “=” juntamente com a palavra repetida *ninguém*, acaba formando uma expressão “numérica” (numa imagem de exatidão) de igualdade, reforçando ironicamente a denúncia da canção.

Na estrofe seguinte, através dos seguintes versos - *há palavras que nunca são ditas / há muitas vozes repetindo a mesma frase-*, o eu lírico diz que, embora haja uma superexposição de informações, ainda há fatos que estão ocultos, realidades que deveriam ser denunciadas a todo instante: violência, corrupção, pobreza, desigualdade. Contudo, ao contrário disso, a informação oferecida pelos *mass media* tem como objetivo somente alienar, e a sociedade acaba por acreditar nas mentiras transmitidas, até o ponto de *descaradamente* passá-las adiante como verdadeiras. Idéia afirmada já no início do século por Joseph Goebbels (ministro da propaganda de Adolf Hitler), e que Gessinger “plagiou” na canção “O Sonho é Popular”²⁵: *A mentira repetida até virar verdade*.

Com relação aos versos *há pouca água e muita sede / uma represa, um apartheid / (a vida seca, os olhos úmidos)*, a voz da canção, através de antíteses (*água / sede; seca / úmidos*) expõe a mesma desigualdade social apresentada por Graciliano Ramos em seu livro *Vidas Secas*, de 1938 (título que, não coincidentemente, é um dos versos dessa música). A *represa* do verso simboliza a retenção da água para proveito de poucos, ocasionando um verdadeiro *apartheid* social, em que os ricos dispõem de todas as riquezas e recursos, enquanto os pobres não têm nada. A eles resta somente o êxodo rural (*todo mundo (tanta gente) tenha ido embora*), a busca por um lugar melhor, uma travessia como a empreendida pelo personagem

25 do álbum *Várias Variáveis*, de 1991.

Fabiano e sua família na obra de Graciliano. Concomitantemente, esse verso representa a indiferença da sociedade hedonista que, mesmo em frente a um quadro de miséria como o apresentado e que se repete por todo o país, é capaz de virar as costas indiferentemente e ir embora, para “susto” e indignação da voz da canção (que apresenta sua revolta através da dicção agressiva do cancionista no final da estrofe).

Na composição de Gessinger essas idéias são apresentadas principalmente pelo refrão *todos iguais / todos iguais / mas uns mais iguais que outros*, isto é, não há igualdade nos sistemas. Já no final, a realidade: *tão desiguais, tão desiguais*, isto é, na democracia (em que todos deveriam ser iguais, com direitos e deveres iguais), ninguém é igual, “manda quem pode e obedece quem deve”. Sempre existem os privilegiados; é o famoso “jeitinho brasileiro”, a malandragem de sempre querer burlar a lei, de conseguir vantagens em cima de outros.

10 Freud Flintstone (*Humberto Gessinger Trio* – 1996):

Nesta canção o compositor trata da relação entre ídolos e fãs na sociedade contemporânea. Observa-se na atualidade uma busca incessante por modelos. Ícones são endeusados, suas idéias seguidas como religião. A repetição de sons da composição e o próprio título remetem à palavra-chave: *fé*.

Os dois nomes que intitulam a canção representam o que há de moderno e antigo na iconografia, afirmando, dessa maneira, que tudo e todos podem se transformar em ídolo, ter seus quinze segundos de fama. É a descrição da sociedade que produz programas como *Big Brother, Ídolos...* A primeira personalidade, *Freud*, é real e viveu no início da sociedade moderna, representando todos os estudos realizados sobre o ser humano e sua psiquê. Já *Flintstone* é um personagem de desenho animado que representa o homem do tempo das cavernas, mas que possui características tão contemporâneas quanto o indivíduo “civilizado” atual. Na união dos dois no título, formando uma só imagem, verifica-se que ambos se equivalem, pois no simulacro de realidade em que se vive, os ícones, reais ou não, possuem o mesmo valor. Observa-se que basta remeter ao sobrenome (sem nenhuma descrição dos personagens) que vêm à tona várias imagens e idéias relacionadas a esses ícones. Na contemporaneidade basta a “marca”.

Na primeira estrofe nota-se a descrição do relacionamento dos fãs perante seu ídolo (o que pode ser muito bem um desabafo de um ícone do BRock dessa geração como foi os Engenheiros do Hawaii, aclamado por fãs fiéis e duramente criticado pela mídia). É uma

relação de idolatria, de vampirismo, em que o fã e o ídolo precisam entregar-se totalmente um ao outro, de maneira incondicional. O fã deseja a atenção do ídolo em tempo integral, dedicação exclusiva e busca saber tudo sobre seu objeto de adoração - adquire qualquer coisa que tenha sido tocado por seu ídolo, tudo que seja referente a sua vida – como fonte de entretenimento (até mesmo o sofrimento pessoal de seu ícone conta).

A referência à dor é reforçada pela sonoridade do verso *querem a lágrima doída do ídolo*, em que as vogais tônicas remetem a gemidos, gritos de dor, representando o sofrimento do ídolo. Para o fã, o modelo precisa ser perfeito, como um deus, e suas tragédias pessoais também são objeto de desejo de conhecimento. Quanto maior a dor, mais lenta deve ser a transmissão da notícia, com o maior sensacionalismo e dramaticidade possível, para a diversão do público. Não importa se a pessoa idolatrada está feliz ou triste, o que importa é que isso sirva como passatempo. O ídolo deve dar seu sangue, deixar seu nome sujar na lama das fofocas, para, dessa forma, estar sempre no *mainstream*, na mídia. É a época dos *paparazzi*, da invasão de privacidade, dos *reality shows*.

E, da mesma forma que a sociedade põe a celebridade no pedestal, idolatrando-a, pode derrubá-la facilmente, fazendo-a beijar à força a lona em poucos segundos, numa velocidade alucinante, típica da globalização, em que tudo o que se faz em um canto remoto, em segundos já está sendo transmitido para qualquer lugar do mundo. O mesmo fã que, num momento, luta com unhas e dentes para defender seu ídolo, que batalha duramente para “conquistá-lo”, no instante seguinte pode destruí-lo, acabar com sua reputação.

O estribilho da canção torna-se então uma ordem: *faça uma prece e acenda uma vela para freud flintstone*, ou seja, perca todo o seu bom-senso, toda a sua identidade por um ídolo. É comum observar, principalmente entre a juventude, pessoas que abdicam de suas vidas para imitar as celebridades que idolatram. Chegam ao ponto de modificar o próprio corpo para se tornar mais parecido com objeto idolatrado. Não têm mais vida própria, sua vida é ser sócia, cover, é viver sob a sombra de seu ídolo. É uma vida inteira vivida em simulacro.

Na segunda estrofe, o jogo sonoro com as palavras *areia, arena, cena, antenas*, contribui para a idéia da queda do ídolo pela mídia, lembrando que qualquer carreira (simbolizada na canção pela *flor do deserto*), meteórica ou não, é como um castelo de areia, frágil e efêmero, que pode ser destruído instantaneamente, e essa queda ainda faz parte do entretenimento do telespectador. O eu lírico ironiza, desejando que *o satélite lhe seja leve*, ou seja, que sua destruição pela mídia não seja tão dolorida. É relevante observar a construção desse verso, que, com suas assonâncias e aliterações em “l” e “e”, bem como a subida do tom

da voz no final do verso, auxiliam na composição dessa sensação de leveza; é quase possível “tocá-la”...

A seguir, a música passa da passionalização para a tematização, acelerando o ritmo e os versos do estribilho são modificados; a voz da canção incita o ouvinte a ter vida própria, a não mais idolatrar personalidades. Para isso, é necessário esquecer a prece, é preciso acender a fogueira para queimar a idolatria enquanto esta ainda está latente. A imagem que se forma com os versos *acenda a fogueira pra freud flintstone / vamos queimá-lo vivo, enterrá-lo vivo* é a de uma verdadeira “inquisição” contemporânea, onde os bruxos e ídolos falsos medievais condenados são substituídos pelos ícones modernos, fabricados principalmente pela mídia. O ritmo e a velocidade da entonação contribuem para a construção de um cenário frenético, como uma tribo em volta da fogueira, pronta para o sacrifício ritual.

A última versão do estribilho é o pedido final da voz da canção. É preciso uma prece de adeus, esse é o preço da libertação, é preciso *pagar pra ver, comprar o ingresso* do show da vida, ou seja, deve-se arriscar, buscar a própria vida, autonomia, identidade; é quase um exorcismo dos modelos contemporâneos, representados aqui por Pink Floyd (sendo a última palavra transmutada em *Freud*, numa troca sonora), Sigmund Freud e Fred Flintstone, que se fundem em um só ídolo, o da diversão do mundo dos simulacros, do prazer gratuito, do consumo desenfreado de qualquer coisa, pois tudo pode ser transformado em consumo. É preciso pôr *fogo* na fama furiosamente, destruir esse tipo de vida de eterno *fã-clube*, para construir uma identidade própria, sem rótulos.

11 Humano Demais (Minuano - 1997):

Essa canção é claramente influenciada por Nietzsche, a começar pelo título, “Humano Demais” (referência ao título do trabalho *Demasiado Humano* do filósofo). Friedrich Wilhelm Nietzsche nasceu no dia 15 de outubro de 1844 em Röcken, localidade próxima a Leipzig. A filosofia somente passou a interessá-lo a partir da leitura de *O Mundo Como Vontade e Representação*, de Schopenhauer (1788-1860).

Ateu, Nietzsche construiu seu pensamento filosófico na crítica ao cristianismo e aos sistemas em geral. Para ele, o homem é o criador dos valores, mas esquece sua própria criação e vê neles algo de “transcendente”, de “eterno” e “verdadeiro”, quando os valores não são mais do que algo “humano, demasiado humano”. Afirma ainda que o cristianismo foi criado pelos fracos, que, ao acreditarem numa outra vida depois dessa, transportam todas as suas alegrias e recompensas para esse momento além da morte. Com isso, todas as fraquezas e derrotas desta vida transformam-se em virtudes e meios de se obter a “vida eterna”. Ao dizer

que o homem é o criador dos valores e não Deus, Nietzsche destrói toda a base do cristianismo. Ele então propõe uma destruição deste e de outros sistemas, para que o homem possa reconstruir seus valores e o sentido de sua vida, um homem acima do homem. Esse super-homem nietzschiano não é um ser cuja vontade “deseje dominar”, mas sim, “criar”, “dar” e “avaliar”.

Nesse sentido, a vontade do super-homem nietzschiano o situa muito além do bem e do mal e o faz desprender-se de todos os produtos de uma cultura decadente. A moral do além-do-homem, que vive esse constante perigo e faz de sua vida uma permanente luta, é a moral oposta à do escravo do cristianismo. Oposta, portanto, à moral da compaixão, da piedade, da doçura feminina e cristã. Assim, para Nietzsche, bondade, humildade, piedade, amor ao próximo, constituem valores inferiores, impondo-se sua substituição pela virtude dos renascentistas italianos, pelo orgulho, pelo risco, pela personalidade criadora, pelo amor ao distante. O forte é aquele em que a transmutação dos valores faz triunfar o afirmativo na vontade de potência.

Nesta canção, observa-se que tudo o que se relaciona ao ser humano, todos os seus valores, medíocres ou não, são familiares ao eu lírico: nada disso lhe é estranho²⁶, pois são coisas que estão próximas. Nada pode ser maior, são os valores humanos que realmente contam. O que importa não é o transcendental, importa o homem: *sempre só nos dois: eu e eu*, ou seja, não existe nada além, cada um depende de si para viver e mudar. Não importa o “peixe grande” isto é, grandes aspirações, transcendências, mas o que realmente é relevante são os detalhes, a miudeza, o que é possível tocar, o que está próximo. Para a voz da canção, o que realmente importa é o que está muito próximo ao homem, como a sutileza do toque: *eu troco em miúdos o primeiro toque*. Nada disso é estranho, e não há nada maior do que isso; nenhuma regra estabelecida ou imposta pode ser mais importante.

Já na segunda estrofe, o eu lírico, como Nietzsche, afirma que tudo vem da mesma origem: o *fruto* e a *semente*, *criatura* e *criador* e, portanto, o que vale são os valores que cada um constrói para si. Por isso, têm o mesmo valor, por exemplo, a cultura *pop*, de massa - simbolizada pelo verso *as curvas da estrada* que se refere à canção “As Curvas da Estrada de Santos”, de 1969, de Roberto Carlos, ícone da Jovem Guarda (de um movimento tido como “transgressor”, mas que era apenas uma rebeldia juvenil e elitista) - ou *as pedras no caminho*, isto é, a poesia-escândalo, agora tornada *cult*, de Carlos Drummond de Andrade, de 1928,

²⁶ O verso *De tudo o que é humano, nada me é estranho* é uma releitura do aforismo do dramaturgo e poeta romano Terêncio (em “*Heautontimorúmenos*”, 163 d.C.): “Sou humano, nada do que é humano me é estranho”. (<http://pt.wikiquote.org/wiki/Terêncio>. Acesso em 11 de abril de 2007)

símbolo do Modernismo. Ou ainda *os filmes de guerra e as canções de amor*, imagens do espetáculo de entretenimento veiculadas pelos meios de comunicação de massa. De tudo o que acontece, nada surpreende a voz da canção; outros símbolos dessa cultura de consumo, como o *big mac* (hambúrguer-símbolo da comida *fast-food*) ou o *maktub* - título de um livro de Paulo Coelho, execrado pela crítica como escritor de literatura de auto-ajuda, ou como muito bem definido na própria canção, *drops de Deus... filosofia fast-food* -, tudo isso é maior que o transcendental, pois estes ícones dizem respeito ao homem. É através desses símbolos que se descobre quem o ser humano é e quais os seus valores. Por isso, *nada pode ser maior*.

A seguir, aparece o refrão, cantado agressivamente (reforçando a idéia de “animal”, de “selvageria”): *não é ciência exata / não acontece em tempo real / é demais !humano demais! / não é ciência exata / não acontece em tempo real / é demais !animal!*, ou seja, não há como mensurar essa filosofia, a cultura de massa, pois não é exata, é ligada ao lado animal do indivíduo. Não há nada além disso. Essa idéia é reforçada pela última estrofe *sempre foi só nós dois: eu e minha circunstância / sempre só nós dois: eu e eu / nada pode ser maior*, bem como o “eco” utilizado no início e no fim da canção: *eu, eu* (que pode ser muito confundido com *deus, deus...*), isto é, como se eu lírico rogasse, mas tudo o que ouve é sua voz em retorno, num eterno eco: *eu... eu*. Não adianta clamar por alguém superior, a única resposta será o eco de sua própria voz. Só existe ele mesmo e sua circunstância, sua vida, seus valores. O resto é demagogia, não faz sentido.

4.2 LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS: A(s) Cidade(s)

A temática da “cidade” é uma constante nas canções de Humberto Gessinger. Como um *flâneur*, o compositor passeia em suas músicas pelas ruas das cidades pequenas ou das metrópoles, perto ou longe das capitais, observando suas características, estrutura e mazelas. O urbano faz parte do eu lírico, marca seu estilo de vida, é fonte de criação e também de decadência. A cidade é uma forma especial de ocupação do espaço por uma população, a saber, o aglomerado resultante de uma forte concentração e de uma densidade relativamente alta, tendo como correlato previsível uma diferenciação funcional e social maior. Através do olhar que a voz da canção lança sobre as cidades, é possível reconhecer as características da sociedade contemporânea.

A grande metrópole é uma síntese do conjunto da sociedade. Muito do que é a sociedade, seja ela nacional ou mundial, decanta-se nas cidades. E Gessinger constrói versões

poéticas e musicais dos sons e imagens mais corriqueiros de uma cidade em qualquer parte do mundo. É como se imaginar no topo de um prédio em pleno centro de uma grande metrópole olhando, lendo e ouvindo a música urbana que a todo momento toca em nossos ouvidos. Basta uma caminhada pelos grandes centros urbanos e logo se entra em contato com uma imensa diversidade de paisagens, comportamentos, hábitos, crenças, sons, cheiros, valores. Somada a isso, em algumas cidades, pode-se fazer a leitura das desigualdades sociais, a violência, a poluição - visual, sonora ou do ar -, passando pela criminalidade e pelas conhecidas e gritantes contradições urbanas.

As principais características dos centros urbanos que chamam a atenção da geração de roqueiros dos anos 80 são a neutralidade, o excesso e a diluição (das ideologias, das verdades universais), tudo acontecendo ao “mesmo tempo agora”; uma simultaneidade, uma mesmice, a indistinção de uma massa. O grande efeito estético da cidade, desse espaço de fragmentação, de diluição, é a colagem. A memória é fragmentada e isso vai se transformando num estilo. Daí a beleza contemporânea.

Dessa forma, a voz da canção descreve e constrói uma longa caracterização do que aparece aos seus olhos. Transforma suas experiências reais, suas inquietações e discordâncias em canções carregadas de simbologias sonoras e literárias do caótico mundo urbano. Assim, o ambiente em que a canção é produzida é um dos fatores determinantes das relações sociais. Já afirma Castells, “os grandes conjuntos alienam, o centro se expande, os espaços verdes repousam, a grande cidade é um reino do anonimato, o bairro torna solidário, as favelas produzem a criminalidade, as novas cidades suscitam a paz social, etc” (1983, p. 98). A cidade é o local do efêmero, onde sempre se passa alguma coisa. Os sintomas de se viver na cidade são, assim, transformados em música: os ruídos das ruas, o barulho das buzinas, a lógica capitalista a que os trabalhadores são sujeitados, as contradições sociais, as favelas, os mendigos, as crianças de rua, os bares, os vizinhos, as violências, o *videogame*, o colégio... O urbano é um importante mecanismo de interpretação do final do século XX, bem como do afloramento das novas sensibilidades. Na metrópole difundem-se estilos de vida, visões de mundo. Ela é palco para desterritorializações, descontinuidades e também encontros. Interpretando as práticas urbanas dos anos de 1980, pode-se entender melhor esse tempo, assim como perceber os sintomas das novas sociabilidades emergidas na última década do século XX.

O rock brasileiro, em particular, os Engenheiros do Hawaii, apresentam, através de suas letras, a experiência do jovem médio urbano no espaço público (sua relação efetiva com a cidade), e privado (medos, angústias, decepções, incertezas). Dessa maneira, algumas

canções foram selecionadas de maneira a demonstrar como o ambiente da cidade interfere no olhar do eu lírico perante o mundo.

1 Longe Demais das Capitais (*Longe Demais das Capitais* – 1986):

A canção “Longe Demais das Capitais” é uma das primeiras músicas de Gessinger que apresenta a temática da cidade, em particular, da problemática de Porto Alegre, capital onde nasceu o cancionista e tema constante em suas composições, descrevendo sua relação de amor-dependência-ódio perante metrópole.

O título (que também nomeia o álbum de estréia) faz referência à questão de que Porto Alegre hoje é uma cidade grande, com ar cosmopolita, mas não é uma das “capitais” do Brasil, como São Paulo (econômica) e Rio de Janeiro (turística-histórica). Sendo assim, a cultura “brasileira” é sempre ditada a partir desse eixo central. Quando se fala em outras culturas do país, são sempre taxadas de “regionalismo”, pois provém dos outros estados (como a cultura nordestina ou “gaúcha”). Não se houve falar em cultura paulista ou carioca; tudo o que é produzido nesse eixo é considerado “nacional”, produto de exportação cultural, *macumba pra turista* (produtos como o samba e o futebol, por exemplo).

Dessa forma, o eu lírico passa a canção descrevendo este dilema paradoxal de Porto Alegre, essa sua pretensão de “capital do mundo” sem nem ao menos ser a capital do país. Porto Alegre, como capital do Rio Grande do Sul, sempre apresentou uma cena cultural-musical muito forte e independente do centro do país; mas, em compensação, nunca conseguiu impor esse cenário para o restante do país. A banda Engenheiros do Hawaii, uma das poucas que conseguiu, por algum momento, chegar ao *mainstream* nacional, sempre sofreu com essa problemática: a mídia sempre quis colocá-los como representantes dessa cultura regional para o resto do país e estigmatizá-los por isso, o que eles nunca aceitaram. Em contrapartida, enquanto no Rio Grande do Sul sempre houve adeptos às idéias e canções da banda, para o resto do Brasil a banda quase sempre esteve à margem, inferiorizada historicamente perante grupos como Titãs, Legião Urbana, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso. É possível cogitar que, caso a banda tivesse se originado em outro local geográfico, preferencialmente no eixo central do país, o tratamento dado pela crítica teria sido outro.

Na primeira estrofe observa-se o eu lírico como um *flâneur*, passeando, perdendo-se na noite da cidade. A noite sempre é fascinante, pois só nela os mistérios, os segredos escondidos dos ambientes urbanos aparecem. No caso dessa cidade paradoxal *muito grande / tão pequena, tão distante do horizonte*, do centro *do país*, a noite é suave, tranqüila, ainda não

apresenta toda a agitação e violência existentes nas grandes metrópoles mundiais. Por estar numa região extrema do país, próxima à fronteira, a condição de um indivíduo que vive nesta cidade é ser ex-cêntrico, ou seja, é dada pela situação de ser borda, margem ou franja. Não estar no centro é, pois, tanto estar distante quanto ser diferente. Admitir tal condição é postular uma atitude de estranhamento, que possibilita “ver mais longe”, colocar-se à distância e em recuo frente a novas situações para melhor enxergá-las e compreendê-las, como nos versos *o 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo / são tão difíceis de entender*, ou seja, são situações que estão à margem, que fogem ao dualismo vigente na sociedade contemporânea, são complexas, de difícil compreensão, mas o cidadão fronteiriço pode lançar-lhes um novo olhar. O *3º sexo* representa a liberação sexual, iniciada com a criação da pílula anticoncepcional, e que proporcionou a manifestação às claras, assumidamente, de outras e variadas opções sexuais e da busca pelo prazer sem compromisso, uma caracterização marcante das décadas de 80 e 90. Já *a 3ª guerra*, outro título da “Guerra Fria”, liderada pelos EUA (representando o capitalismo) e pela URSS (simbolizando o socialismo), uma guerra que atemorizava a todos, pela iminente possibilidade de explodir a qualquer instante. E, finalmente, *o 3º mundo*, isto é, os atuais “países em desenvolvimento” (eternamente...), nos quais o Brasil está enquadrado. Essas são definições de difícil compreensão, pois envolvem vários fatores complexos num mesmo termo. Por exemplo, quantos países com características tão diferentes, melhores e piores que o Brasil, são rotulados como terceiro mundo? Quais os critérios que definem quem está ou não enquadrado nesse termo?

Outro aspecto que chama a atenção nesta canção é o ritmo. Enquanto nas estrofes em que se fala da grande-pequena cidade (Porto Alegre), o ritmo é mais lento, praticamente um *ska*, no refrão (*eu sempre quis viver no velho mundo [...] / são tão difíceis de entender*) e no verso repetido *longe demais das capitais* o ritmo acelera-se, ou seja, quando se trata das grandes metrópoles, nas capitais mundiais, tudo é vertiginoso, acelerado, frenético, simbolizando o ritmo da vida urbana.

Ainda deve-se levar em consideração os versos *suave é a cidade / pra quem gosta da cidade / pra quem tem necessidade de se esconder*, isto é, diferentemente das cidades interioranas, as grandes metrópoles, com sua constante expansão, proporcionam ao indivíduo o anonimato, a privacidade, a oportunidade de se esconder. Contudo, isso pode ser uma *faca de dois gumes*, pois também causa a solidão, a indiferença, as relações frias de afeto.

Na segunda parte da composição, o eu lírico continua afirmando que a cidade descrita por ele é *tão pequena e ingênua*, ou seja, acredita que é uma grande metrópole, tem roupantes de grandeza, mas sempre vai estar *longe demais das capitais* do país e do mundo.

2 Crônica (*Longe Demais das Capitais* – 1986):

A indiferença presente na juventude e na sociedade perante questões relevantes como o ideal de viver, as injustiças cometidas contra o ser humano, os valores materiais, os sistemas corruptos estão fortemente marcados nesta canção, que, como o próprio título já diz, é uma crônica sobre o homem contemporâneo. Tem-se aqui uma reflexão sobre o indivíduo que, com todo o desenvolvimento da racionalidade, toda a revolução tecnológica em velocidade alucinante, permanece, ao mesmo tempo, como alguém com instintos iguais aos do homem das cavernas, que apenas vive para sobreviver.

A composição traz versos que produzem um cenário de decadência, de ritmo alucinante (*mais um pouco e mais um século termina*), de violência (*a cidade, cada vez mais violenta*). Esse cenário transforma a vida num caos, tornando o próprio ouvinte violento, individualista, indiferente (*não dá bola pro que vai acontecer*), sem que ele consiga mais se comunicar com as pessoas que estão ao seu redor.

A canção apresenta um ritmo vertiginoso rápido, como a vida na cidade. É uma crônica do cotidiano, característica marcante nas músicas dos jovens roqueiros da geração de 80. Uma geração marcada pelo tédio²⁸, pela rotina: *tudo isso já faz parte da rotina / e a rotina já faz parte de você*.

Os versos *mais um pouco e mais um século termina / mais um louco pede troco na esquina* apresentam o pensamento niilista dessa geração. O fim do século XX estava próximo e a visão de futuro era totalmente pessimista: só restam a miséria, o *louco* pedindo trocado no semáforo. O indivíduo contemporâneo já está tão neutralizado, anestesiado nesta situação cotidiana, que a rotina passa a fazer parte de seu modo de viver, está impregnado de tédio em seu ser: tudo o que faz é rotineiro, automático (*enrola outro cigarro por aí*), tratado com total indiferença. O importante é viver o hoje, sem se preocupar com o futuro, pois nem tem certeza de que este virá.

Já a globalização, característica mais marcante e debatida dos tempos atuais, aparece nos versos: *todo mundo já tomou a coca-cola / a coca-cola já tomou conta da china / todo cara luta por uma menina / e a palestina luta pra sobreviver*. Observam-se o consumismo em

28 nome da canção-título do álbum de 1985 da banda Biquíni Cavado.

massa, a vida em simulacro, a velocidade de acesso a várias informações e a violência, tudo acontecendo concomitantemente no plano individual e universal. A Coca-Cola, talvez a “marca” mais conhecida do mundo, presente em todos os mercados, ícone do capitalismo, conseguiu infiltrar-se até mesmo no comunismo, no até então fechado mercado da China. É o *pop* invadindo o sistema comunista. A Coca-Cola, em 1978, foi a primeira empresa a ter permissão para vender refrigerantes neste país. Este fato assombrou o mundo ocidental, deixando todos perplexos²⁹; era claramente um sinal de mudanças, de abertura, que tem como resultado a China como uma grande potência mundial hoje em dia. Os dois versos finais da estrofe também falam de luta, de conquista, e estando *todo cara luta por uma menina* na seqüência, logo após a discussão sobre consumo, a impressão que se tem é que a *menina* é uma posse, um objeto de disputa, assim como também a Palestina luta por sua terra, por seu reconhecimento há centenas de anos (aliás, nada mais atual e futurista!). Numa só estrofe o compositor interligou consumo – objeto – posse – guerra, costurando “fragmentos”, numa colagem possível que apenas esse mundo globalizado permite realizar.

O refrão, em que o eu lírico traz a ênfase na palavra *você*, direcionando diretamente ao ouvinte seu discurso, *você que tem idéias tão modernas / é o mesmo homem que vivia nas cavernas*, apresenta uma imagem paradoxal, impressa no mundo contemporâneo, em que o indivíduo possui características contraditórias; é, ao mesmo tempo, moderno e pré-histórico, civilizado e violento, “das cavernas”, simbolizado habilmente pelo desenho animado “Fred Flintstone”, cuja ambientação é na Pré-História, mas os dilemas são os mesmos do homem atual. A vida atual possui um ritmo vertiginoso, mas a violência é a mesma. O indivíduo do refrão é modelo do jovem roqueiro, essa combinação de homem pós-industrial e pré-histórico, que busca o prazer de forma irracional e que, ao mesmo tempo, quer discutir os temas essenciais da vida.

A música retrata a indiferença do indivíduo “civilizado” pelo que acontece ao seu redor; é tomado pela rotina, e defende idéias tão modernas, mas, na hora de agir, é como o homem das cavernas, brutal, violento, irracional, reflexo da violência que existe na sociedade alimentada pelos meios de comunicação de massa. Novamente “a cidade” interfere, pois está cada vez mais violenta; como a letra modificada em alguns shows afirma (inclusive no álbum acústico³⁰ foi gravado dessa forma), a canção é um retrato *tipo São Paulo nos anos 90*, década em que a violência mostrou-se cada vez mais brutal e cruel. E isso se reflete no ambiente

29 inclusive a banda RPM lançou, um ano antes de “Crônicas”, a canção “Revoluções Por Minuto” (álbum *Rádio Pirata*), contendo o seguinte trecho: “Agora a China bebe coca-cola / Aqui na esquina cheiram cola / Biodegradante / Aromatizante tem.”

30 *Filmes de Guerra, Canções de Amor*, de 1993.

particular, privado, no íntimo do indivíduo: *no seu apartamento ninguém fala com você*, ou seja, não há mais relações profundas, tudo é tratado com frieza, de forma violenta. Embora haja excesso de informação, não há uma verdadeira comunicação, diálogo.

Outra composição do cancionista que traz esta reflexão sobre a contradição do homem moderno é “Cidade em Chamas” (1988). A sociedade é considerada moderna pelo seu desenvolvimento, mas, simultaneamente, é primitiva, pois seus instintos sempre falam mais alto, como o desejo de ver a violência, já que os bens de consumo, tidos como o valor maior, não suprem sua necessidade. O objetivo de vida é, então, ver o sofrimento, a desgraça que acontece com o próximo e sentir prazer nisso (*no meio da confusão / só pra ver como brilha / a cidade em chamas*). A canção se torna o grito de revolta do eu lírico contra a banalização da morte, em que o povo se preocupa somente com o número de mortos e não com a vida pessoal de cada um (*¿quantas bocas se fecharão / quando a bomba beijar o chão / da cidade em chamas?*).

Observa-se que a descrição na música “Crônicas” da vida na cidade acaba por descrever qualquer metrópole, serve de modelo para vários espaços urbanos. Afinal, cada cidade comporta várias cidades. Cada grupo social viverá um tipo de cidade, terá um tipo de prática urbana. E essa prática transparecem nas canções dessa época, desses jovens “cronistas” de seu tempo, como Gessinger é um exemplo, descrevendo a paisagem de uma cidade violenta e cinza, palco para as contradições e transformações sociais do Brasil. As metrópoles, recortadas pela perspectiva do pedaço, mostram-se estilhaçadas, convertem-se em flutuantes arquipélagos exibindo os trabalhos do tempo. Territórios descontínuos que são, comportam memórias e sentimentos comuns. Territórios-ilhas repetindo-se nos muitos fragmentos. Os jovens roqueiros, como uma errante tempestade, parecem visitar e unir essas vagueantes ilhas.

3 Além dos Outdoors (*A Revolta dos Dândis* – 1987):

Essa canção pode também ser considerada um resumo da vida do homem na cidade contemporânea (aqui intitulada de *aldeia*), sufocado pela globalização, com overdose e enfartos de tanta informações, em que o indivíduo, mesmo que grite, é apenas mais um na multidão, é sufocado pela massa. Resta somente “sobreviver”, como já dizia Oscar Wilde³¹, deixar o sangue correr pela veia, *por pura falta de opção*. É uma composição que fala das pequenas coisas cotidianas e do silêncio (repetidamente), de tudo o que realmente é

31 “Viver é a coisa mais rara do mundo. A maioria das pessoas apenas existe.” (2003, p. 29)

importante, mas que fica restrita a quatro paredes, sufocado, que não cabem nos *outdoors*, onde são escritas apenas coisas superficiais.

O primeiro aspecto que chama a atenção é que a voz da canção não está sozinho, mas mantém um diálogo com seu ouvinte (*você sabe*), falando sempre em nome de mais pessoas (*gente, nossa*), isto é, representando toda a humanidade, não apenas a si mesmo.

No início da música há um ruído de código morse, fazendo uma associação ao “S.O.S” pertencente ao imaginário contemporâneo. Esse som já predispõe ao sentido expresso na canção, que é um pedido de socorro de um eu lírico que se encontra sufocado no silêncio da multidão, perdido no mar de informações. O ritmo e a entonação da composição também auxiliam na compreensão da letra: nas estrofes a linha melódica perfaz um movimento descendente, reforçando a idéia de que, embora o mundo seja cada vez mais moderno, concomitantemente é mais caótico, decadente. Já o ritmo é acelerado, refletindo a vida de velocidade alucinante da cidade contemporânea. No estribilho há ainda o acréscimo do som de um tambor ou bongô, remetendo aos ritmos tribais, referindo-se à idéia de tribos, de *aldeia*, expressa na letra da canção.

Além disso, destaca-se, em dois versos (*há rádio, cinema & televisão / há sexo, drogas & palavras*) o símbolo “&” (forma latina do “e”, de uso comercial), amplamente utilizado nas décadas de 80 e 90, numa referência à industrialização do mundo, bem como uma herança do Concretismo, que utilizava esse símbolo para manter “‘o arco sempre teso’ pois ‘na geléia geral brasileira alguém tem que fazer o papel de medula & de osso’” (VELOSO, 1997, p. 216). Esse mesmo símbolo é utilizado de maneira efusiva na canção “A Revolta dos Dândis II”: *esquerda & direita, direitos & deveres / ascensão & queda, são dois lados da mesma moeda*. Neste trecho, observa-se que o “&” entre duas palavras opostas, *esquerda / direita, direitos / deveres*, une idéias tão contraditórias, reforçando o restante do verso que diz que são os dois lados da mesma moeda. A sociedade divide-se, tenta rebelar-se, apresentar novas idéias, contudo, no fim, é tudo igual, todos os sistemas acabam se equivalendo. Novamente há a idéia do entre-lugar, da terceira margem, em que a voz da canção se encontra.

Observa-se, a seguir, na letra da composição “Além dos Outdoors”, a referência ao ambiente como *aldeia*, idéia moderna, que vê o mundo interligado, global, mas reunido em aldeias, onde os indivíduos se identificam em “tribos”, conforme suas aptidões, gostos, interesses comuns e provisórios, cambiáveis.

No ar dessa *aldeia* nota-se, pelos dois primeiros versos, o boom dos meios de comunicação de massa: *rádio, cinema & televisão*, isto é, a modernidade trouxe um mundo de

informações em tempo real para dentro de casa, (de)formando opiniões, mascarando a realidade, criando um ambiente simulacro da realidade. Essas informações deveriam unir os indivíduos, propiciar uma vida melhor e relacionamentos mais profundos, mas nada disso acontece. Embora tenha cada vez mais acesso à informação, menos se vive. Dessa forma, *o sangue só corre nas veias*, isto é, apenas se sobrevive, “vai se levando”, uma vida sem sentido, sem valores, *por pura falta de opção*. O indivíduo contemporâneo, desta canção, não opta, não escolhe, não se compromete: as circunstâncias que fazem isso por ele.

O indivíduo não escolhe nem viver, nem morrer: vai sobrevivendo, semi-morto, automático. Esses versos repetem-se por toda a canção, enfatizando a idéia de indiferença do ser humano perante a vida que se apresenta a sua frente.

Já os versos *as aranhas não tecem suas teias / por loucura ou por paixão* remetem novamente à globalização (a imagem da “teia” pode ser considerada sinônimo de internet, de redes interligadas, de relações mundiais, ligadas à velocidade da luz; a informação pronta ao alcance da mão de qualquer um), que surge, mas inconscientemente, sem desejo, vontade ou sentido. As próprias relações humanas podem ser associadas a teias afetivas, mas, no mundo contemporâneo, na solidão da cidade, só surge pelo contato cotidiano e sem maiores aprofundamentos, sentimentos (como *loucura* ou *paixão*). Além disso, a rima *opção / paixão / opção* é uma denúncia que a voz da canção faz, afirmando que ninguém se compromete firmemente, ninguém opta, assume realmente seus atos e conseqüências, bem como seus relacionamentos, pois não há paixão nas escolhas dos indivíduos, tudo é feito automaticamente.

No refrão *você sabe o que eu quero dizer / não tá escrito nos outdoors / por mais que a gente grite / o silêncio é sempre maior*, nota-se que as verdades cruas do cotidiano contemporâneo, as mazelas do dia-a-dia como a indiferença, a solidão, a vida sem sentido e os relacionamentos afetivos superficiais que a voz da canção apresenta são sufocados, suprimidos pela superexposição de informações, propagandas, marcas, simulacros de realidade. O indivíduo pode até se dar conta disso tudo e tentar libertar-se, conscientizar outras pessoas, gritar, sair do anonimato, mas está só, não é ouvido, seu grito solitário perde-se no silêncio infinitamente maior da multidão.

Na segunda estrofe, encontram-se os “vícios” cotidianos: *sexo, drogas & palavrões*, verso que remete ao *slogan* (em mais uma colagem típica do compositor, reiterando a fragmentação característica dos tempos atuais) do *rock ‘n’ roll* – “sexo, drogas & *rock ‘n’ roll*”, tão presente na realidade do BRock dos anos 80-90. Essa década pode ser bem representada pelo modelo de *videoclipe* de *rock ‘n’ roll*, em que a vida passa com uma

velocidade acelerada, curta, porém com a intensidade de uma avalanche. A falta de referências no passado e no futuro fez com que um segmento da juventude brasileira encontrasse no presente seu único tempo conhecido, enfatizando a agoridade da existência.

Remete também à hipocrisia das crenças (numa associação ao crescente aumento de seitas no Brasil), pois estes “vícios” (todos pilares proibitivos das religiões), segundo a canção, encontram-se *no céu*, isto é, são permitidos, mas apenas mudam de nome, são escusados, justificados. Ao afirmar que esse estilo de vida “está no céu”, a voz da composição confirma que, na realidade, não são vícios, mas uma nova forma de viver da juventude dessa época: o *rock ‘n’ roll*. O próprio rock é considerado uma religião, um estilo de vida, que permite e dita aquilo tudo que as demais religiões coíbem. A rima dessa estrofe é formada pelas palavras completamente antagônicas: *palavrões / religiões*, que só podem encontrar-se sob o jugo do rock.

Na estrofe seguinte, novamente há referência à excessiva informação do tempo atual, em que o indivíduo não consegue selecionar o que é relevante e acaba por morrer, tendo um enfarto. O eu da canção chega à conclusão de que, na realidade, todas essas informações são sempre as mesmas, nada muda, apenas o nome modifica-se, isto é, a história da humanidade está sempre se repetindo, variando somente a nomenclatura que a define.

Seguindo a música, há na estrofe posterior uma relação entre ar e poluição, conseqüência de um mundo pós-revolução industrial, sem preocupação ecológica, além da afirmação de que poucos realmente conseguem destacar-se, ser “alguém” acima da multidão, ter um nome, uma personalidade conhecida. A entonação da música também contribui para a apreensão desse sentido: há uma alteração da dicção do cantor nos versos *muitos que nunca serão / as aranhas não tecem suas teias / por loucura ou por paixão / se o sangue ainda corre nas veias / é por pura falta de opção*, que pode ser entendida como um grito que o eu lírico dá, o grito descrito no refrão, que é abafado pelo silêncio da massa.

Finalmente, a voz da canção ironiza, afirmando que toda a dura realidade do dia-a-dia, que está no íntimo de cada ser e não nos *outdoors* (palavra estrangeira, novamente remetendo à globalização), que não é dita abertamente para todos e sim sufocada, na verdade, não vale uma canção (o que justamente está sendo entoado), não cabe numa música, ou seja, embora se fale sobre isso, de nada adianta, o silêncio da multidão, da indiferença é sempre maior. Só se faz uma canção sobre esse tema por falta de opção, assim como se vive uma vida sem sentido.

Já os últimos versos, num jogo sonoro (*por pura falta de opção / púrpura é a cor do coração*) da antítese, há um fiozinho de esperança do eu lírico, visto que *púrpura* (rimando com *pura*) simboliza sangue, vida. Essa esperança é reiterada pelos versos entoados pelo

cantor durante o solo de guitarra, que não estão presentes na letra “original” (do encarte): *você sabe o que eu quero dizer / você sabe o que eu quero saber / você sabe dizer o que eu quero saber / você sabe saber o que eu quero dizer além do... / tô falando, você sabe / você sabe o que eu quero saber / o que quero dizer, o quero / você sabe, eu sei / você sabe, eu sei...* É um desabafo (reiterado pela diminuição do volume da voz até o silêncio), um apelo da voz da canção ao seu interlocutor, afirmando que não está sozinho, dialogando com o ouvinte, que deve ter consciência de toda essa realidade que está sendo descrita na canção.

4 Ouça o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém (*Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém* – 1988):

O título desta canção, uma colagem subvertida das expressões *ouça o que digo* e *não ouça ninguém*, unidas de forma a criar um verso paradoxal, reflete o que vai transparecer por toda a letra. Ao mesmo tempo em que vozes dizem para ter determinada atitude, o eu lírico afirma que ninguém deve ser ouvido. É uma oposição que reflete este mundo inundado de informações e valores diversos, em que não mais existe a Verdade, a Moral, em que a pessoa não tem noção do que é correto ou não, que atitude deve tomar. A composição questiona se, verdadeiramente, o indivíduo tem atitudes e pensamentos próprios, ou se são de outros, da sociedade. Todos os clichês são subvertidos. Essas antíteses permeiam todo o texto da música-título deste álbum de 1988. Sobre essa subversão dos ditados, clichês, expressões populares, o próprio compositor comenta:

O que me fissa nos ditados é que são superpresentes. Fico atento para pegar essas pérolas, essas frases de caminhão. A gente subverte uma palavra no fim e já cria um sentido ambíguo. O nonsense e o abstrato são geniais, o supra-sumo da cultura ocidental. Mas hoje em dia tenho horror da sua vulgarização. Acham que todo nonsense faz sentido, caretearam. 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. (<http://www.engenheirosdohawaii.com.br>, acessado em 12 de dezembro de 2006)

Gessinger brinca com os ditados populares, alterando alguns, como *a corda arrebenta no lado mais forte*, ou criando outros, como *a verdade a ver navios*, que, ao lado das demais expressões, tornam-se populares, não pertencem mais ao criador, e sim, ao povo. Suas músicas são colagens de estilhaços do mundo moderno, frases feitas, tiradas banais. Através dessa colcha de retalhos de citações, de ditados transformados, o cancionista apresenta o ambiente em que vive, denuncia as mazelas da sociedade da qual faz parte.

É essa consciência semiológica que orienta a produção dos anos 80 dos artistas em geral, sejam músicos, escritores, pintores, atravessados pelo bombardeio de informações da

contemporaneidade, por esse mundo fragmentário que se apresenta a sua frente. Fonseca destaca essa habilidade de manipular os signos da cultura de massa que Gessinger tem:

O novo disco é uma overdose de citações. São tantas, são tão inescandíveis e tão naturais, que você não tem como contestar no sentido do – digamos – plágio. No fim das contas o que transparece é a habilidade de Humberto em manipular os signos da cultura de massas, reproduzindo os chavões com a absolutamente ingênua cara-de-pau de quem os está inventando. (1992, p. 7)

Dessa forma, as citações, ditados, clichês são utilizados para que, através deles, a canção proporcione um conteúdo maior do que o expresso nas palavras, uma vez que tais palavras trarão à memória outro contexto que, conhecido pelo ouvinte, virá emprestar-lhes um sentido adicional.

Assim, nesta música, depois de descrever nas duas primeiras estrofes a cena diária urbana de violência, drogas, prostituição e miséria, observa-se que o eu lírico empresta sua voz a essas *vozes à toa / ecos na esquina*, a esses excluídos da sociedade que, se tivessem oportunidade, reivindicariam seus direitos, que são desprezados. A cena descrita primeiramente apresenta quem são esses excluídos: *pele morena / vendendo jornais / vendendo muito mais / do que queria vender* e nas estrofes seguintes *precisando de mais / venenos mortais, criança pequena / cheirando cola / beijando a sola / dos sapatos*, ou seja, são os miseráveis, geralmente de pele morena, que sempre foram discriminados nesta sociedade exclusivista e racista (mesmo que diga que não), que engraxam sapatos, vendem jornais e, muitas vezes, o próprio corpo para sobreviver e para conseguir dinheiro para comprar suas drogas, que é a forma de alienar-se da triste realidade.

Essa cena remete a uma realidade existente até pouco tempo em Porto Alegre, em que crianças eram utilizadas para a venda do jornal Zero Hora. Já era um símbolo da cidade os meninos que gritavam: “Olha a Zero Hora!”. Contudo, com o advento dos direitos das crianças, isso foi proibido. O que não significa que as crianças deixaram as ruas; apenas “mudaram de profissão”: são esmoleiros, prostitutas, “malabaristas”... Isso tudo é um reflexo da política econômica da época, que arremessou o Brasil numa das piores crises de sua história, agravada em grande medida pelo desenfreado êxodo e crescimento urbano dado nas décadas de 1970 e 1980.

Destaque também deve ser dado aos versos *tantas pessoas / paradas na esquina / assistindo a cena*, isto é, a sociedade observa esse grande problema da miséria e prostituição, mas não faz nada, fica *parada, assistindo a cena* como se tudo fosse um espetáculo, ou, como na estrofe posterior, *fingindo pena*. Assim que o eu lírico empresta sua voz aos excluídos (inclusive mudando sua dicção, cantando num timbre mais grave, marcando a transposição

entre a sua voz e a dos miseráveis), eles passam a reivindicar seus direitos: *o que nos devem / queremos em dobro / queremos em dólar / [...] queremos agora*, isto é, querem o que têm direito de maneira que recompense retroativamente tudo o que perderam e, *em dólar*, símbolo da supervalorização, de que não há risco de perder novamente. E essa política de inclusão não pode ser para depois, precisa ser agora, pois todos estão cansados do discurso do Brasil ser o país do futuro; ele precisa ser o país do presente, com mudanças no agora e não para depois.

Em seguida, a voz da canção retoma o discurso no refrão e “dá conselhos” para os excluídos urbanos: *se te disseram pra não virar a mesa / se te disseram que o ataque é a pior defesa / se te imploraram: ‘por favor não vire a mesa’ / ouça o que eu digo: não ouça ninguém*. Embora pareça contraditório, o eu lírico pede que ouçam os seus conselhos, que reivindiquem, que lutem por seus direitos, que “virem a mesa” e que não ouçam as frases desanimadoras, opressoras de quem está no poder, de quem está na mesa da fartura, ou como já cantava a Tropicália³², *são as pessoas na sala de jantar, ocupadas em nascer e morrer*; são as mesmas pessoas *paradas na esquina, assistindo a cena e fingindo pena*. É preciso parar de ouvi-las e lutar pela *sobremesa*, por uma vida melhor.

5 Anoteceu em Porto Alegre (O Papa é Pop - 1990):

Observa-se mais uma música em que a temática da grande cidade, a crônica do cotidiano urbano a partir da noite faz-se presente. Esse olhar da voz da canção sobre a metrópole passa-se à noite, porque é na escuridão noturna que a cidade parece estar ainda mais viva, que o clima criado pelo sombrio inflama a sensibilidade e deixa a visão do observador ainda mais aguçada. Como o eu lírico afirma, *na escuridão / só você ouve a canção*, ou seja, só quando está escuro é possível “ouvir” os ruídos urbanos e, dessa forma, imaginar e descrever a cidade. O cancionista assim vê no particular da cidade o universal, descreve todas as cidades a partir da sua visão sobre uma única cidade. É como a descrição das cidades pelas quais passa o personagem Marco Polo (em *As Cidades Invisíveis*), que, através delas, descreve a sua cidade ideal, originária.

Na realidade, nessa canção estilo rock progressivo (com mais de três minutos), a a melodia confirma o que a letra pretende dizer, através de um ritmo crescente), em que há uma densidade de fraseamento, ou seja, os instrumentos vão entrando (e saindo) aos poucos na melodia, contrapondo a solidão com a diversidade e confusão das metrópoles. É como se adentrasse na madrugada, soando dissonante às vezes, aliado ao sentimento de estranheza do

32 letra da canção “Panis et Circensis”, de 1968.

eu lírico) em que a “cidade” é o foco central: a canção é a descrição de uma madrugada numa capital qualquer (aqui representada por Porto Alegre), com todas as características que transformam a vida individual: violência (*um alarme de carro que não pára de tocar*), prostituição, solidão (*meu reino por um rosto, pelo resto da noite / [...] noites que passamos / lado a lado em solidão*). Concomitantemente, a composição é uma demonstração de que a cidade não pára, está sempre viva, mesmo de madrugada, assim como a voz da canção, que se identifica com a solidão da capital. É a reflexão que o eu lírico faz do seu dia-a-dia (ou melhor, das suas noites) em Porto Alegre.

Ao mesmo tempo em que as noites podem ser iguais às de qualquer outra capital brasileira ou do mundo, apresentam peculiaridades que só se encontram no cenário portoalegrense e que tornam esse lugar especial: *Zero Hora* (jornal de maior circulação no Estado), *Grêmio* (time pelo qual o compositor torce apaixonadamente), *rio* (Guaíba, onde os gaúchos podem admirar um dos mais belos pores-do-sol existentes). É o percurso desta voz da canção sobre as ruas, as imagens e a sua identidade. Sente um sentimento confuso de identificação, pertencimento a este local (no caso, Porto Alegre), mas também de estranheza, de solidão em meio à massa inconsciente que pertence à grande cidade. Neste percurso vai projetando muitas imagens e referências que vão caracterizando a metrópole e que, excluindo-se alguns aspectos locais e temporais, poderiam ser a caracterização de qualquer outra cidade.

Vários elementos na canção contribuem para identificar este tempo “narrado” pelo eu lírico, sejam externos, como os “ruídos” de despertadores (*SEIS HORAS QUINZE MINUTOS ZERO SEGUNDO, SEIS HORAS VINTE MINUTOS ZERO SEGUNDO, SEIS HORAS TRINTA MINUTOS ZERO SEGUNDO*, ou inserção de gravações de programas como a “Voz do Brasil” (*BRASÍLIA, 19 HORAS / ESTA É A VOZ DO BRASIL*), sejam os horários³³ informados pela voz da canção: *quinze pr'as duas [...] / duas e meia [...] / já passa das três [...] / cinco da manhã [...] / quinze pr'as sete da manhã [...] / chegamos finalmente ao dia de amanhã*.

Já os elementos históricos e locais permitem o ouvinte situar-se na época e em Porto Alegre. Sendo assim, observam-se os elementos externos, ruídos novamente como as

33 A seqüência que o eu lírico informa a hora, rimando o verso porterior com o horário, é uma paródia de uma canção infantil da década de 80 que se popularizou com a personagem televisiva Vovó Mafalda: *Tumba la catumba, tumba tá, Tumba la catumba, tumba tá! / Quando o relógio bate a uma, as caveiras saem da tumba! / Quando o relógio bate as duas, as caveiras fazem as unhas! / Quando o relógio bate as 3, as caveiras jogam xadrez! / Quando o relógio bate as quatro, as caveiras amarram o sapato! / Quando o relógio bate as 5 as caveiras apertam o cinto! / Quando o relógio bate as 6, as caveiras imitam chinês! / Quando o relógio bate as 7, as caveiras mascam chiclete! / Quando o relógio bate as 8, as caveiras comem biscoito! / Quando o relógio bate as 10, as caveiras lavam os pés! / Quando o relógio bate as 11, as caveiras vestem pijama! / Quando o relógio bate as doze, as caveiras voltam pra tumba! / Tumba la catumba, tumba tá, Tumba la catumba, tumba tá!*

gravações da voz do radialista Armindo Antônio Ranzolin, narrando os dois momentos de consagração em 1983 do time do Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense: quando foi campeão da Taça Libertadores da América, na noite de 28 de julho, em frente ao Peñarol do Uruguai, numa partida disputada no Estádio Olímpico, na cidade de Porto Alegre³⁴ (*EU DISSE QUE ACREDITASSEM / EU PEDI QUE ACREDITASSEM / EU NUNCA DEIXEI DE ACREDITAR / QUE O GRÊMIO IA SER / CAMPEÃO DA AMÉRICA / HOJE... ESTA... NOITE EM PORTO ALEGRE*); e Campeão Mundial de Interclubes, após a vitória sobre o Hamburgo da Alemanha, em partida realizada em Tóquio (*O GRÊMIO VAI SER CAMPEÃO DO MUNDO / O RIO GRANDE DO SUL E O BRASIL / VÃO VIVER UMA MADRUGADA / QUE NÃO TERMINARÁ / ANTES DO SOL NASCER*), ambos conquistados no ano de 1983.

Além disso, alguns versos trazem também outros elementos, como *um ditador deposto / marcas no rosto*, que remetem ao fim da ditadura militar em diversos países da América Latina no início dos anos 80 e, em especial, no Brasil, deixando *um gosto amargo na boca*, isto é, a desilusão com a abertura política (pessimismo também demonstrado em *há sempre alguém correndo / fugindo da ‘Hora do Brasil’*, trocadilho com o programa obrigatório de rádio “A Voz do Brasil”); e o verso *pastor exorciza na rádio de um táxi*, que simboliza o crescimento das seitas evangélicas, de divulgação pela mídia, do esoterismo, da busca de literatura de auto-ajuda no Brasil, reflexo dessa falta de orientação própria do fim do século, desses anos 80 em diante. Essa perda de parâmetros, com a inexistência de verdade absoluta, (*uma certa impressão imprecisa*), faz com que cada indivíduo busque a sua própria verdade, a sua versão (*uma versão mal traduzida*³⁵ / [...] *¿quem não precisa de uma versão, uma tradução?*), a sua impressão dos fatos, da vida, seja na religião, seja na política (*um ditador deposto*).

Há também os “ruídos” externos, como a narração das vitórias do Grêmio, o telefone, a “Voz do Brasil”, a imitação de alarme de carro, o som de rádio com um pastor exorcizando e, em outra estação, um ditador sendo aclamado pelo povo, numa demonstração da dinâmica da cidade durante a noite. O recurso de intercalar o canto com a fala das locuções da rádio que escuta (grafado em letra maiúscula no encarte) ajuda o ouvinte a identificar o lugar de onde fala este eu lírico: está em um carro, das 19h às 07h (isto é, a metade de um dia inteiro,

34 Conforme o histórico no site do clube, “o único vermelho de destaque em Porto Alegre, nos dias seguintes, era o sol nascente representado na bandeira do Japão. O Grêmio estava garantido em Tóquio para enfrentar o Hamburgo na decisão do Mundial Interclubes” (<http://www.gremio.net>, 14 de dezembro de 2006).

35 A expressão “versão mal traduzida” tocando no rádio também remete à canção “Lá Vem o Sol”, versão que Lulu Santos faz para a canção “Here Comes the Sun” (outro verso da canção), de George Harrison, em 1984.

correspondendo a parte da noite), em uma cidade com edifícios de trinta andares, com um time de futebol que é Campeão do América e do Mundo.

Um aspecto que se destaca no início da canção é a utilização da cor vermelha para descrever a cidade: *luz vermelha do walkman / sobre os edifícios / a luz vermelha avisa aviões / [...] verde, amarelo, vermelho / [...] eu vejo a luz vermelha do teu walkman / sobre edifícios / no 30° andar / uma flor vermelha nasceu*³⁶ / [...] *nesse rio mergulha o sol / e arde fins-de-tarde / de luz vermelha / de dor vermelha / vermelho anil*. A partir do entardecer avermelhado, passa-se a observar esse tom em outros pontos da cidade. O vermelho anuncia a chegada da noite. É a cor que serve para alertar, para manter o observador em vigília. Vermelho é a cor do sangue, por isso o uso da sinestesia, trazendo uma linguagem cinematográfica: o sol arde de dor vermelha, ou seja, “sangra” até morrer, até que a noite surja com seus mistérios. É interessante ainda notar que não é um vermelho qualquer, mas *vermelho anil*³⁷, que são a primeira e a última cor do arco-íris, simbolizando todas as matizes de cores que é possível ver no crepúsculo.

Esse pôr-do-sol ocorre no Rio Guaíba, *na zona sul existe um rio / nesse rio mergulha o sol / [...] / atrás do muro existe um rio / que na verdade nunca existiu*. Às margens desse rio *que nunca existiu* (pois a classificação do Guaíba, atualmente aceita cientificamente, é lago) foi construído um muro para conter as inundações. A seguir, com o refrão *Anoiteceu em Porto Alegre* realmente parece que a noite cai, de acordo com o ritmo e a melodia da canção. E, a partir da mudança do verso para *Aconteceu em Porto Alegre*, começa-se a descrever a movimentação da madrugada na cidade, que é muito viva e mostra sua dura realidade na escuridão.

Observa-se na seqüência a repetição do verso *eu trago comigo os estragos da noite*, demonstrando que todas as mazelas da sociedade, ficam transparentes na escuridão da noite, estão entranhadas no interior do eu lírico. Seu interior é uma madrugada: *escondo meu rosto entre escombros da noite / não nego, não nego, não / meu reino por um rosto, pelo resto da noite*.

Finalmente, o dia recomeça, há um novo amanhecer, em que nada é diferente, segue sempre a mesma rotina, o sol é sempre o mesmo, o tempo é cíclico (*a certeza de que o último*

36 remete aos versos de “A flor e a náusea”, da obra poética de temática social *A Rosa do Povo* de Carlos Drummond de Andrade, de 1945: *uma flor nasceu na rua! / [...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio*, símbolo do desabrochar de um mundo novo, que mantém o poeta vivo em meio a tanto desencanto.

37 Também fazendo referência à bandeira do Japão, que traz um sol vermelho e que, a partir da conquista do Grêmio, passou a ser denominada pelos torcedores por “vermelho anil”, ou seja, um vermelho azulado, cor-símbolo do time.

dia de dezembro / é sempre igual / ao primeiro de janeiro), mas, na realidade, o indivíduo constata que está mais velho, como se descreve através do verso da canção “Time”, de Pink Floyd: *The sun is the same in a relative way but you are older*³⁸, ou seja, algo mudou sim, o seu interior.

6 Sampa no Walkman (Várias Variáveis – 1991):

“Sampa no Walkman” é uma “releitura” que Gessinger fez para a canção “Sampa”³⁹, (álbum *Muito*, de 1978), de Caetano Veloso, uma forma de homenagem ao cantor e a São Paulo. *Samples audiovisuais* é a maneira como a canção “Sampa no Walkman” é construída. Através de imagens, fragmentos de cenas do cotidiano, a voz da canção “ouve” a melodia acelerada da cidade em seu *walkman*. A permanência da dicção do cancionista na mesma linha melódica durante as estrofes confirma essa idéia de imagens passando em frente ao ouvinte, num ritmo alucinante. Só há modificação no andamento e na melodia no refrão, *ouvindo Sampa no walkman*, em que a voz da canção denomina qual a cidade que está descrevendo.

Nesta música, o eu lírico está *parado na esquina (a mesma esquina em outra canção)*, observando a cidade, numa intertextualidade com Caetano (*da dura poesia concreta de tuas esquinas*), bem como com uma canção anterior de Gessinger, “Ouça o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém”: *tantas pessoas / paradas na esquina / assistindo a cena*. Dessa vez, a voz da canção não pretende falar dos ruídos, do “barulho”, mas sim da “canção” (dialogando novamente com “Sampa”). Para o eu lírico, *ver a cidade e veracidade* são a mesma *verdade*, possuem o mesmo significado; é através de seu olhar que São Paulo vai sendo construída. E essa visão tem sua carga emotiva, que modifica o próprio observador: *alguma coisa acontece no meu coração* (numa colagem do verso de “Sampa”).

38 Do álbum *Dark Side of the Moon*, de 1973. Tradução livre: “o sol é o mesmo de modo relativo, mas você está mais velho”.

39 *Alguma coisa acontece no meu coração / que só quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João / é que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi / da dura poesia concreta de tuas esquinas / da deselegância discreta de tuas meninas / Ainda não havia para mim Rita Lee, a tua mais completa tradução / Alguma coisa acontece no meu coração / [...] Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto / chamei de mau gosto o que vi / de mau gosto, mau gosto / é que Narciso acha feio o que não é espelho / e a mente apavora o que ainda não é mesmo velho / nada do que não era antes quando não somos mutantes / E foste um difícil começo / afasto o que não conheço / e quem vem de outro sonho feliz de cidade / aprende de pressa a chamar-te de realidade / porque és o avesso do avesso do avesso do avesso / Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas / da força da grana que ergue e destrói coisas belas / da feia fumaça que sobe apagando as estrelas / eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços / tuas oficinas de florestas, / teus deuses da chuva / Panaméricas de Áfricas utópicas, tûmulo do samba / mais possível novo quilombo de Zumbi / e os novos baianos passeiam na tua garoa / e novos baianos te podem curtir numa boa.*

Nas esquinas desta cidade, a voz da canção vê as mesmas *meninas* de Caetano, mas caracteriza-as como *nordestinas* e *erundinas*, ou seja, são mulheres que ou vêm do nordeste à procura de uma oportunidade e não encontram nada, restando apenas o trabalho simples e braçal, ou são como as *erundinas*⁴⁰, símbolo de quem consegue algo da vida, que lutam e chegam até o topo do poder. Nestes dois adjetivos aparecem a mais completa contradição de São Paulo: é a cidade das oportunidades e da miséria. Além disso, observa-se que a megalópole modifica-se com o passar dos tempos, visto que, na composição de Caetano, *a mais completa tradução* de Sampa era *Rita Lee*, enquanto que, na canção de Gessinger, *a completa contradição* são as *nordestinas, erundinas*.

Na estrofe seguinte, o eu lírico afirma que São Paulo são várias cidades, pois em cada rua é possível encontrar um aspecto diferente; contudo, ainda não é tantas quantas gostaria de ser, pois, por mais que se expanda (São Paulo é a quarta maior capital do mundo), não consegue abarcar, inserir toda a multidão que chega diariamente na metrópole.

O primeiro refrão apresenta de que material é feita a canção sobre a cidade: *vidro, concreto e metal*, ou seja, é a capital que não pára nunca de crescer, de se expandir, e já não se distinguem mais as margens, com prédios cada vez mais altos, feitos de vidro, concreto e metal. Por isso o eu lírico duvida de *qualquer cartão postal*, estão sempre desatualizados, sempre há algo novo na incansável capital 24 horas.

A seguir, há a referência a ícones da metrópole paulista: *deuses da chuva* (verso de Caetano) contrapostos aos *demônios da garoa* (grupo de samba que fez enorme sucesso com “Trem das Onze”, de 1965), *garotas propaganda, além dos outdoors*⁴¹ (cidade tão poluída visualmente que, em dias recentes, foram proibidos os outdoors); *FIESP*⁴², *favelas* (dois pontos opostos, de inclusão e exclusão); *surfista ferroviário* (nova modalidade de “esporte radical” surgida na década de 90, em que aventureiros se arriscavam viajando “pendurados” no metrô). São Paulo abriga todas as tribos, todas as cidades possíveis e, por isso, é o contrário do Brasil, do mundo e de si mesma, é o *contrário, do contrário, do contrário*, parodiando o *avesso do avesso do avesso* de Caetano, que diz, sobre sua canção:

Sampa fala do avesso do avesso do avesso. Por que o Brasil é um pouco o avesso do mundo e São Paulo é o avesso do Brasil, mas também não é o mundo, é um outro lado, é um outro lado do outro lado. (FAVARETTO, 2001, p. 55)

O jovem roqueiro em 1990 também procura mostrar sua visão sobre a cidade paulista, apresentando semelhanças e diferenças com a São Paulo de 78. Essa visão é construída

40 A pernambucana Luíza Erundina de Souza foi prefeita de São Paulo entre 1989 e 1992.

41 característica marcante de Gessinger, a auto-referência: canção “Além dos Outdoors”, de 1987.

42 Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.

através da colagem imagética de cenas que são absorvidas como ruído urbano - portanto, como música jovem. Gessinger realiza uma espécie de panorâmica sobre a cidade e recolhe estilhaços, costurando-os como uma colcha de retalhos, ou melhor, como uma canção, uma “música urbana”.

7 Muros e Grades (*Várias Variáveis* – 1991):

“Muros e Grades” trata de novo do dilema da vida diária do homem citadino dos tempos atuais. Sua letra expõe as mazelas cotidianas que o indivíduo, anestesiado pela superexposição à dor e à miséria, já não repara, não se escandaliza, vive uma vida sem sentido. É o homem hedonista contemporâneo, que vive uma vida *super*, isto é, vive em busca do prazer diário de forma alucinada, mas que não tem objetivos, não dá sentido a sua vida.

Observa-se nessa canção novamente a temática da grande cidade, que influencia as pequenas coisas do dia-a-dia, demonstrando que o indivíduo fecha-se cada vez mais, esconde-se atrás das grades e dos muros sentimentais que cria, iludido que vive intensamente, mas sua vida é vazia de significado. É o relato, através dos ruídos urbanos, do cotidiano da sociedade brasileira (e mesmo dos demais ambientes urbanos capitalistas) das décadas de 80, 90 até hoje: as tragédias acontecem diariamente, os meios de comunicação transmitem guerras a todo instante, mas a população está anestesiada, preocupada apenas consigo mesma.

É uma composição com vários paradoxos, que explora a realidade (violência, insegurança, *vida superficial*, *discurso subliminal*, sem sentido) e a ilusão (*vida super*, *noite super*, *voz sublime*). O ritmo confirma essa contraposição, pois, enquanto descreve a *vida* e a *noite super* ou *voz* e *palavra sublimes*, o tom permanece o mesmo, mas, altera-se quando revela a dura realidade da *vida superficial* e *discurso subliminal*. Sendo assim, a voz da canção acaba por chegar à conclusão de que a vida *assim é um absurdo*, - não mais sob a mesma ótica de Camus, que acreditava ser um absurdo viver indiferente às guerras mundiais e coloniais, mas de se viver de modo superficial, indiferente, perante as mazelas da sociedade atual, com crianças pedindo esmola, prostituição, violência. É absurdo fechar-se, esconder-se atrás de muros e grades e não tentar não ver essa situação que salta aos olhos, que invade o cotidiano.

Fortemente influenciado pelo trabalho dos ingleses do Pink Floyd (banda de rock progressivo de grande sucesso que possui um cunho político e anti-guerra em suas letras), observa-se nessa canção uma releitura do grande sucesso *The Wall* (1979), filme e álbum conceitual que tratam das guerras, de toda forma de poder repressora - *We don't need no*

*education / We don't need no thought control / No dark sarcasm in the classroom / Teachers leave the kids alone / All in all it's just another brick in the wall / All in all you're just another brick in the wall*⁴³ – sendo o a sala de aula o emblema do mundo e o muro, toda e qualquer forma de idolatria de poder autoritário. A voz da canção de “Muros e Grades” concorda com o conteúdo de “Another Brick in the Wall” afirmando que é necessário transpor o muro da indiferença, é preciso arriscar-se, ser algo além do tijolo, sair do casulo hedonista em que o indivíduo pensa estar protegido de tudo, menos de uma vida sem sentido: *então erguemos muros que nos dão a garantia / De que morreremos cheios de uma vida tão vazia / Os muros e as grades nos protegem de quase tudo / Mas o quase tudo quase sempre é quase nada / E nada nos protege de uma vida sem sentido.*

Embora o homem cidadão pense estar vivendo um vida intensa (*Um dia super / Uma noite super / Uma vida superficial*), na verdade, vive uma vida à margem da realidade, vive apenas simulacros, ilusões, nas sombras do real, entre as migalhas – *Entre as sombras / Entre as sobras / Da nossa escassez* – sem ter nada, sem ter um sentido, um ideal, *Entre as cobras / Entre escombros / da nossa solidez*, ou seja, sem ter certeza de nada, cercado de cobras, víboras, símbolos da mentira, sem ter nenhum vértice moral sólido, do qual só restam escombros. Mais uma vez a antítese é utilizada no refrão, com a palavra *super* (*um dia / uma noite super*), que significa algo extraordinário, maravilhoso, em oposição a *superficial* (*uma vida superficial*), ou seja, embora o eu lírico tenha dias e noites *super*, ótimos, na verdade, passa uma vida cheia de nada, completamente vazia, superficial, à margem dos acontecimentos e do mundo.

Dessa forma, nos versos *viver assim é um absurdo, (como outro qualquer) / Como tentar o suicídio, (ou amar uma mulher) / Viver assim é um absurdo, (como outro qualquer) / Como lutar pelo poder, (lutar como puder)*, nota-se o mesmo sentimento de absurdo vivido pelo personagem de *O Estrangeiro*, de Camus. Para Meursault, a vida é um absurdo: tem o mesmo sentido, a mesma importância tentar o suicídio ou amar uma mulher. E a luta pelo poder ou lutar como puder é tão absurda como amar uma mulher, como tentar o suicídio, ou seja, não tem sentido e importância alguma. Como o próprio filósofo afirma em seu livro, “resta-nos acostumar-nos a tudo nesta vida” (1942, p. 81). É o relato do desânimo de uma voz da canção que assistiu a luta pela queda da ditadura brasileira e teve sua esperança de mudança destruída. É o desabafo de quem surgiu dessa luta “perdida”...

43 Tradução livre: *Não precisamos de nenhuma educação / Não precisamos de controle do pensamento / Nenhum sarcasmo obscuro na sala de aula / Professores, deixem os garotos em paz / No fundo é apenas outro tijolo no muro / No fundo você não passa de mais um tijolo no muro.*

Dessa forma, no detalhe, na miudeza do dia-a-dia das grandes cidades, observa-se que o medo da violência, da realidade leva o indivíduo a criar fantasias, simulacros, muros que preservam uma vida sem nada, vazia. Vive num país irreal, desproporcional, em que muitos vivem na completa miséria e pouquíssimos detêm toda a riqueza, o que gera os bolsões de miséria ao redor das metrópoles e a violência cada vez mais crescente, isto é, *o nosso próprio mal*.

O indivíduo acaba por levar muito tempo, envolto nesse casulo de “proteção” que é a alienação, a indiferença, para descobrir que é preciso abrir os olhos, perder a inocência para a realidade cruel que se apresenta na primeira esquina. É preciso questionar tudo e todos, inclusive a própria canção: *não, não pode ser... é claro que não é*, desconstruído por um grande *SERÁ?* final.

A seguir, a canção passa a perfilar o que se encontra nas ruas da cidade contemporânea, tal como é: *meninos de rua*, que pedem esmola, que se drogam - *delírios de ruína* – a violência nua e crua, sem disfarces ou cortes de cenas como ocorrem nos meios de comunicação; *verdade clandestina*, escondida, deturpada na mídia, a verdade só pode ser percebida por meios escusos, no underground, por outras formas; *delitos & delícias* – os assaltos, roubos e outros delitos realizados por pessoas que não passam necessidades, apenas pelo simples prazer de estar transgredindo a ordem estabelecida, de se sentir, por alguns momentos, alguém além do sistema, com um poder acima da massa; *a violência travestida faz seu trottoir* - um resumo do ambiente violento em que o eu lírico se encontra, isto é, a violência disfarçada, eufemismada se prostitui, ou seja, ela se entrega a tudo e a todos, sem exceção.

Constata-se que a violência se encontra em qualquer lugar (até nas *armas de brinquedo*); de maneira física, verbal, psicológica, contra os outros e contra si próprio, como o suicídio: *lâminas de barbear*. Enfim, é preciso sair desse estado *absurdo*, em que tudo e nada é válido, tem o mesmo valor, tanto o suicídio, o amor por uma mulher ou a luta pelo poder. É preciso dar um sentido à vida.

O questionamento aos sistemas transparece também na composição “Nossas Vidas” (1986) em que a voz da canção reflete qual o sentido da guerra e o valor que a sociedade dá para a vida. Percebe-se que o eu lírico se sente angustiada, não consegue entender como as pessoas podem acreditar em um sistema, principalmente na política ou nas guerras, a tal ponto que se tornam suicidas, orgulhosas de participarem de uma guerra e de morrerem em nome de algo que não tem sentido. As aspas utilizadas nos versos *Oh! Oh! ‘O que fizeram com nossas*

vidas?’ / Oh! Oh! ‘Por que viramos suicidas?’ dão a idéia de polifonia, ou seja, são as vozes dos soldados que morreram nas guerras sem sentido algum.

A voz da canção no refrão da música questiona o que cada um fez com sua vida: não é possível entender porque todos (inclusive o eu lírico, presente nos verbos na primeira pessoa do plural) viraram suicidas, não no sentido de que todos desejem mesmo se matar, mas porque a vida que levam é tão mesquinha, tão sem sentido, com preocupações fúteis, que ninguém realmente, vive, estão todos mortos, num verdadeiro martírio de Sísifo, apenas sobrevivendo numa vida medíocre: *A gente faz de tudo / Mas nada faz sentido / Nem as luzes da cidade / Nem o escuro de um abrigo / Nem a existência de uma guerra / Nem a violência do inimigo / Eu ando tão vazio, tão cheio de vícios / E o fim da linha, é só o início / De uma nova linha, de um novo mundo / De um dia-a-dia cada vez mais absurdo*. O absurdo refletido nessa composição é reforçado ironicamente pelo ritmo da música, alegre, uma *new wave*, música que geralmente tem como reflexão em suas letras temas como paz e amor.

A voz da canção até tenta mostrar resistência, procura mandar essa superficialidade para longe (pro espaço, pro inferno), mas não consegue destacar-se da massa amorfa que é a multidão alienada: *eu já pensei em mandar tudo pro espaço / eu já pensei em mandar tudo pro inferno / mas não pensei que fosse tão difícil / ficar sozinho numa noite de inverno*. Ser alguém consciente é ser alguém sozinho no mundo; é como ficar sozinho numa noite de inverno sem fim.

8 Pampa no Walkman (*Gessinger, Licks & Maltz – 1992*):

A canção “Pampa no Walkman” é um relato do ambíguo amor e ódio que o compositor sente por sua cidade natal (Porto Alegre), em que discute as infinitas possibilidades de relação com sua “terra”. Trata-se, em primeiro lugar, do estranhamento com relação às tradições regionalistas: embora pertença à cidade de Porto Alegre, o cancionista não se sente à vontade com a cultura tradicionalista imposta como a única opção do RS. Definitivamente, Gessinger não deseja ser o representante dessa tradição, embora possa se apropriar eventualmente de alguns aspectos culturais. No caso dessa canção, a melodia provém dessa tradição: é uma bonita milonga. O próprio título é um anacronismo: *pampa* remete ao tradicionalismo, palavra antiga; *no walkman*, estrangeirismo, palavra moderna, relacionada à música.

Essa composição é marcada pela condicionalidade, expressa no início dos versos das três primeiras estrofes pela palavra *se*, reforçada pela sonoridade, marcada pela repetição

desse som no interior de outras palavras: *parecêsemos, som, fome, abrigasse, coubesse, procurasse, sempre, parecesse, estes, estados, estáveis, nossa, passado, fosse, presente, trouxesse, canções, sacro, sino, sina, sangue.*

Observa-se então na primeira estrofe um eu lírico que busca alguma semelhança com o objeto em discussão, se houvesse algo em comum alguma forma de comunhão, poderia se sentir em casa, *ficaria ali para sempre*. Contudo, a voz da canção não consegue aceitar o rótulo, a imagem da cidade tradicionalista não lhe cabe *feito luva*, é incômoda.

O Tradicionalismo em Porto Alegre e a voz da canção possuem naturezas diferentes, origens diferentes, por isso o eu lírico não pode nem quer ser representante dessa cultura para o resto do mundo. O verso *estes estados nada estáveis* mostra que a voz da composição não aceita esse rótulo justamente por não estar parada no tempo, por estar constantemente modificando-se; sua identidade não é estática, mas está sempre em evolução, em mudança (característica típica do homem contemporâneo citadino). Como pode, dessa forma, aceitar ser “classificado” como pertencente a uma cultura regionalista e conservadora apenas por ter surgido nesta cidade? É possível trazer alguns elementos culturais tradicionalistas nas canções, mas vai além disso, são canções universais, além dos rótulos. Não é possível, portanto, reconhecer-se quando está “cara à cara” com a *nossa gente*, isto é, não se reconhece na cultura local.

Na terceira estrofe, a voz da canção aponta e questiona a relação passado-futuro-presente. O passado do eu lírico não tem a mesma origem do tradicionalismo gaúcho, dos pampas; além disso, o tempo presente da voz da canção não traz em sua realidade nenhum desses aspectos culturais; Porto Alegre, cidade natural do músico (de origem germânica), na época da composição (década de 90) é uma grande cidade moderna, cosmopolita, com traços tipicamente urbanos, sem quaisquer traços tradicionalistas, que remetem ao homem sul-riograndense campeiro, dos pagos distantes. Essa tradição idealizada, na realidade, é estrangeira ao homem citadino, por isso, causa toda essa estranheza apresentada pela voz da canção. Se a origem do eu lírico fosse a mesma do “gaúcho”, seria talvez possível fazer as canções rotuladas regionalistas, aceitaria sua sina, teria em sua natureza – *carne, sangue & pus* – todas as virtudes, honras e também vícios (simbolizado pela palavra “*pus*” que compõe tão sacramente a cultura gaúcha).

O segundo momento da canção, com a repetição dos versos *sinto muito blues*, é um pedido de desculpas por não poder representar esse estilo, esse movimento cultural. Há ainda a ironia de chamar essa cultura de *blues*, movimento musical oriundo do EUA, isto é, sem

nenhuma relação com a cultura gaúcha, mas relacionado à vida “boêmia” do indivíduo urbano.

A terceira parte da música é um reconhecimento de que, embora não se reconheça nesta tradição regionalista, a voz da canção não pode negar suas origens. Essa última estrofe, reforçada pela entonação do cancionista (que aumenta o volume, a intensidade e o tom, simbolizando um grito, um lamento – *eu já fui cego*), vai apresentar uma relação de afeição entre o eu lírico e a cidade. Além de sua origem, muitos aspectos da cidade possuem valor sentimental para a voz da canção, que busca encontrar essa cidade imaginária de suas lembranças em outras metrópoles (*idades por toda parte*), mas não se reconhece nelas (*por pouco Porto Alegre*), sentindo-se perdida, quase beirando a loucura. A sonoridade dos versos também remetem a “Porto Alegre”: *por toda parte, por perto, por pouco*. Em nenhum lugar, além da capital gaúcha, o eu lírico sente-se ele mesmo: em algumas cidades sente-se *tão pouco*, em outras, *demais*. Seu retorno a Porto Alegre é marcada pelo reconhecimento: *sempre estive perto / por pouco Porto Alegre / por certo estive louco / de satisfação*, com a confirmação dessa ambígua relação de amor e ódio (num sentimento de localização e deslocamento sobre essas tradições) no refrão que une passado e futuro: *ouvindo pampa no walkman*.

A canção culmina novamente com a condicionalidade do eu lírico ambíguo, expressa pelos versos declinados no passado do subjuntivo *ficaria* e *seria*, ou seja, poderia se reconhecer totalmente na cidade se pudesse aceitar essa tradição regionalista. Como isso não ocorre, mantém essa relação de amor e ódio por Porto Alegre, renascida diariamente.

Gessinger comenta sobre esse movimento cultural gaúcho que “não é função dos músicos criar uma escola. Por isso nunca quisemos carregar a bandeira do gauchismo. É muito babaca essa noção de 'a escola impressionista, o grupo tal...’” (AVILA, BASTOS, MÜLLER, 2001, p. 205), isto é, ele tem consciência de sua identidade, é gaúcho, traz traços regionalistas em algumas de suas músicas, mas não representa o “rock dos pampas” para o restante do país. Seu trabalho não é bairrista. Os Engenheiros vão além dessas fronteiras. As letras de Gessinger estão mais para o universalismo do que para o regionalismo.

9 - Eu Que Não Amo Você (*¡Tchau Radar!* – 1999):

“Eu Que Não Amo Você” traz à tona novamente o conturbado relacionamento entre o compositor e sua cidade natal, Porto Alegre. Gessinger, em seu depoimento no DVD *10.000 Destinos*, afirma: “escrevo completamente no escuro. Só agora descobri que escrevi ‘Eu que

não amo você' para Porto Alegre.” (2000). É o desabafo, o relato dessa relação de dependência, de posse, uma obsessão, como um vício que o compositor sente por esse lugar que já não ama, que abandonou: “Eu odeio Porto Alegre, mas não consigo viver fora daqui. Gosto de ver a cidade, envelhecer, de topar com os caras que foram meus colegas no colégio.” (CORDEIRO, 7 jul. 2000, p. 1).

De acordo com o título da canção, é possível observar esse desconforto da voz da canção; *eu que não amo você* é um verso que apresenta uma condição: não é qualquer indivíduo, não é alguém que ama o lugar, mas uma pessoa que tem necessidade, que precisa voltar, quase uma analogia ao “filho pródigo” que, arrependido, retorna à casa paterna (dependência reforçada pela dicção do cancionista, que é agressiva, revoltada, numa tentativa de negação dessa dependência). Assim, é a voz da canção que deseja voltar, mas que nem sempre encontra o caminho certo. Levando em consideração a época em que a música foi escrita, é possível notar um tom de reconciliação entre o compositor e a cidade de Porto Alegre, da qual estava afastada por um longo tempo (estava morando no Rio de Janeiro). É um retorno por vias diferentes que a de representante “gaúcho” no cenário musical brasileiro.

Observa-se, então, na primeira estrofe, que o eu lírico sofre crises de abstinência por estar afastado do lugar em que queria estar: deseja fumar, mesmo não sendo fumante; envelhece rapidamente em pouco tempo. Na segunda estrofe, finalmente desabafa que sente saudades e que voltar para o seu lugar é a coisa certa a se fazer, ou seja, embora ainda se sinta desconfortável na cidade. Mesmo que não a ame, o cancionista não pode viver sem ela: “Deixei o Rio de Janeiro e voltei para Porto Alegre por causa da minha filha, em idade escolar, e porque acho que meu futuro está lá” (GASPERIN, 1997, p. 38). É mesmo que a voz da canção, por diversas vezes, tenha tido essa consciência de que não há como negar as raízes, a origem, nem sempre encontrou uma forma de chegar ou mesmo de admitir que precisava voltar. Essa relação perturbadora com a cidade transparece também na composição “Por Acaso” (*Simples de Coração*, 1995). Gessinger ama a cidade porque a sua família mora nela, porque tem laços familiares e históricos com esse local, mas sente-se deslocado pela imposição da cultura tradicionalista. Embora tente, não pode negar, está sempre procurando voltar para a terra natal. É a cidade imaginária que vive em sua memória e que busca em cada lugar por que passa.

As marcas, ritos, tradições herdadas são vivenciadas nas outras cidades, o que faz com que a voz da canção sinta-se descolado, sem se reconhecer como pertencente a outro local. Assim, nunca deixou de “querer” a cidade – de querer viver, de querê-la bem; contudo, nem sempre foi bem compreendido. É uma mistura de saudades, amor, posse, ódio e retorno, como

que “*por acaso*”, sem querer: o eu lírico, a partir da visão de Porto Alegre, vê o futuro em flash-back, isto é, o amor que sentia pelo seu pai é o mesmo que sente pela filha e ambos estão presentes na capital para a qual retorna. Além disso, *glória, independência, redenção* são nomes de bairros portoalegrenses; contudo, podem também significar que o retorno da voz da canção à cidade pode lhe trazer a redenção e independência dessa relação sempre tão conflituosa, culminando na glória de ser reconhecido não pelo passado que lhe foi imposto (tradicionalismo), mas pelo seu trabalho, pelo que está deixando de herança.

É nesse lugar que o eu lírico pode sentir algum calor humano, reconhecer alguns traços da cidade imaginária da infância. Por isso, esse local lhe aquece, como um conhaque, no frio inverno das relações humanas. É possível que realmente não seja um espaço físico a que deseja voltar, idéia reforçada na canção “Eu Que Não Amo Você” pelo verso *que entra pela porta que você deixou aberta ao sair*. Ao utilizar o pronome *you* este local passa a ter personalidade e vontade própria, humanização possível, pois, como afirma Pesavento: “corpo simbólico, a cidade humanizada pode também, como indivíduos, ser capaz de apresentar-se como detentora de virtudes ou realizar atos condenáveis, ser portadora de positividade ou vilania.” (1997, p. 26). Assim, não é a voz da canção que vai embora (e talvez nunca tenha desejado isso), mas é a própria cidade que o abandona, o deixa sozinho para enfrentar o inverno da solidão.

O resultado desse afastamento entre o eu lírico e seu objeto de desejo, de dependência, é que a voz da canção acaba “dançando”, o que significa no linguajar atual, que “se deu mal”, sentiu-se deslocado e estrangeiro em outros lugares. As cidades pelas quais passou não tinham referências relacionadas à cidade da memória e, portanto, não sentia que aquele era o lugar certo para o eu lírico. Restou apenas tentar retomar o caminho de volta, retornar às origens, à cidade modelo, tal como Marco Polo.

Na canção “A Conquista do Espaço” (1992) a voz da composição também entra em conflito com seu passado regionalista, pois descobre um passado que não lhe pertence, culminando com a frase: *não sou gaúcho: sou portoalegrense*, isto é, não é presa ao passado (*pampa*), prefere transformá-lo em futuro (*walkman*), simbolizado pelo verso *ouvindo pampa no walkman*⁴⁴:

OUVINDO PAMPA NO WALKMAN (descubro um passado que não me pertence)
 OUVINDO PAMPA NO WALKMAN (3rd world music, mito e nonsense)
 OUVINDO PAMPA NO WALKMAN (pertencço a um país que não me pertence)

44 Observa-se novamente a auto-referência de Humberto Gessinger.

OUVINDO PAMPA NO WALKMAN (não sou gaúcho: sou portoalegrense) FRANCAMENTE

Em suma, o eu lírico em “Eu Que Não Amo Você” reconhece seu lugar e busca retornar à terra em que nasceu; mas isso ocorre com dificuldades, numa relação de aproximação – separação, em que nem sempre a porta está aberta. Contudo, isso já quase não é mais possível, pelo menos não pelo mesmo caminho em que se afastaram. É preciso buscar uma outra via, uma rota alternativa, uma outra porta que esteja aberta para esse reencontro. E precisa ser na hora certa, no amadurecimento da relação. Isso é reiterado pela rima com as palavras *aberta / certa*. Não basta desejar voltar, é preciso ser no tempo certo.

CONCLUSÃO

A escolha do assunto discutido nesta Dissertação levou em consideração, em primeiro lugar, a inexistência de pesquisa no campo da canção popular, sobre o grupo de rock Engenheiros do Hawaii. Observa-se atualmente um crescente olhar voltado para o BRock dos anos 80⁴⁵, em particular, para bandas como Legião Urbana, Titãs, Paralamas do Sucesso, entre outras⁴⁶. Como afirma Antônio de Souza, “Paralamas, Legião e Titãs foram caracterizados pela mídia especializada como uma tríade de sustentação do rock nacional” (1995, p. 19).

Para a realização dessa pesquisa, fez-se necessário, portanto, estabelecer o viés, o recorte direcionado às canções, visto que a produção musical de Humberto Gessinger é muito profícua. Optou-se por considerar, primeiramente, questões levantadas principalmente por Luiz Tatit, sobre a forma de análise das canções, que não podem ser consideradas simplesmente uma junção de poesia e música, mas algo único, como um novo gênero. Dessa forma, foi relevante identificar algumas características específicas sobre canção apresentadas pelo autor que fossem importantes no estudo das canções selecionadas.

45 A forte presença da cultura rock no país pode ser vista justamente como a consequência de uma série de fatores, como: a emergência de uma abertura e fortalecimento do sistema democrático; a organização de eventos massivos com orientações empresariais (como o *Rock in Rio*, o *Hollywood Rock*); um certo esgotamento e consequente abertura da cultura rock norte-americana e européia para outras tendências musicais (com forte apelo à África e América Latina, notadamente o Brasil, que também passou a ser visto como um mercado e matéria-prima em potencial); implantação de uma rede de publicações nacionais; a existência de movimentos culturais anteriores aos anos 80 (Jovem Guarda, Tropicalismo, Pós-Tropicalismo, movimento punk) que criaram condições iniciais para a formação do que se convencionou chamar de ‘Rock Brasil’ (SOUZA, 1995, p. 77).

46 Corroborar Ricardo Albin: “Eis a relação essencial do BRock, década de 1980: o Barão Vermelho, com [...] Cazusa; a Blitz, [...] que tinha à frente o ator Evandro Mesquita e duas meninas bonitinhas, Fernanda Abreu e Márcia Bulcão; o Legião Urbana, com o líder Renato Russo; os Titãs, à frente dos quais Arnaldo Antunes [...]; e, por fim, Lulu Santos, integrante do VÍmana (onde atuaram Lobão e Ritchie) e considerado o melhor artesão do pop” (1997, p. 77).

Como se procurou comprovar, as canções do compositor analisado são “leituras” do cotidiano, de uma época e geração. Seu testemunho da história, juntamente com o trabalho de outros artistas / escritores, caracteriza a crônica como gênero marcante da atualidade. Além das considerações de Tatit, foi necessário destacar como temáticas a serem verificadas no estudo das músicas questões sobre as características da contemporaneidade, o absurdo da vida e a problemática do indivíduo perante o ambiente urbano, o crescimento incessante das grandes cidades e o que isso acarreta.

De acordo com a base fundamentada de onde se pode partir para a análise das canções, a contemporaneidade possui características bem peculiares: com a queda das instituições consagradas e de suas verdades universais a partir do Modernismo, observa-se na atualidade a fragmentação, a descentralização, o cruzamento de linguagens, de superficialidades, de ritmos acelerados, o excesso de informação, a tecnologia evoluindo de maneira vertiginosa, a busca por verdades particulares, a intertextualidade, o posicionamento provisório, a aceitação da contradição, a discussão das fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artísticos. Por exemplo, Stuart HALL explica que a crise de identidade do indivíduo contemporâneo “vem com a descentralização, no mundo, de conceitos acerca do social e cultural, e, também, com a descentralização do próprio indivíduo dentro dessa cadeia. [...] Algo que era fixo, coerente e estável, é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” (apud BEZERRA, 2005, p. 43).

Na contemporaneidade vive-se o paradoxo, a complexidade num momento de reciclagens, o hibridismo, a convivência com a diferença, rediscutem-se os espaços, os tempos, a história e a subjetividade. É um mundo em que a informação é uma indústria essencial, inserindo a todo o momento, pelos olhos e pelos ouvidos, o que se quer e o que não se quer saber. A fragmentação e a desestruturação, tornaram-se a tônica da vez, “perdida a visão utópica, universalista e elitista que orientou as vanguardas. A questão do sujeito é esclarecedora, pois é no surgimento da pluralidade das subjetividades que se pode compreender melhor as décadas posmodernas” (VILLAÇA, 1996, p. 26-27).

Com relação ao absurdismo, idéia defendida por Albert Camus, afirma-se a impossibilidade de não se sentir um estrangeiro diante dos problemas do mundo, como as guerras, a violência urbana; viver no absurdo é "a manutenção do desesperado confronto entre a interrogação humana e o silêncio do mundo." (1951, p. 15). A condição humana é injusta e intolerável; por isso o indivíduo se revolta contra ela e é condenado a essa revolta, repetindo indefinidamente o gesto obstinado de Sísifo. Viver consciente disso tudo é um absurdo: “Só o grito faz viver; a exaltação substitui a verdade. Nesta fase, o apocalipse converte-se num valor

em que tudo se confunde: amor e morte, consciência e culpabilidade.” (ibid., p. 75). Ou seja, é vergonhoso ser feliz às custas da infelicidade dos outros. Camus afirma também que o indivíduo é um *dândi*, que é por função um opositor. Só pelo desafio consegue manter-se. Até então, a criatura recebia do Criador sua coerência. Com a ausência deste, no absurdismo, o mundo tem o sentido estipulado pelo indivíduo, que se esforça no sentido de compreender seu tempo.

Através da pesquisa teórica sobre o contemporâneo, observou-se essas características refletem-se na obra do compositor Humberto Gessinger, pois este questiona verdades fundamentais e universais no calor do momento, operando numa faixa generalizada, à procura do absoluto, mas consciente de que nunca o alcançará.

Além disso, foi apresentada a questão da cidade, temática presente cada vez mais nos estudos sociológicos e antropológicos. O indivíduo contemporâneo apresenta uma relação de amor e ódio, de dependência e repulsa pela metrópole; está próximo de outras pessoas, mas sente-se profundamente só. Dessa forma, o cancionista, como um *flâneur*, reflete em suas composições seu passear pelas ruas, confrontando a cidade imaginária com vários tipos de ambientes urbanos: a aldeia global, as grandes metrópoles, a cidade interiorana, do descartável, da renovação diária, dos bens de consumo, do entretenimento, com seus labirintos, fragmentações, imagética e a própria “canção” urbana, que acabam modificando a vida do ser humano, instituindo-lhe papéis diversos. A cidade transforma-se cotidianamente e assim, modifica também seus habitantes.

A partir da exposição e explicitação desses temas, selecionaram-se as canções mais representativas, o que se mostrou um trabalho árduo, pois ao longo de toda a sua carreira, Gessinger compôs mais de 150 canções com os Engenheiros, em 17 discos oficiais, sem contar coletâneas e parceiras com outros artistas. Foi levado em consideração também o gosto particular da autora. Para tanto, optou-se por dividir as 20 canções selecionadas em dois blocos: um tratando sobre a questão contemporaneidade, da canção como crônica do cotidiano; e outro sobre a cidade e como essa afeta a vida do ser humano.

Dessa forma, pode-se, num primeiro momento, observar que canções como “Toda Forma de Poder”, “Somos Quem Podemos Ser”, “Terra de Gigantes”, “Alívio Imediato” e “Ninguém = Ninguém” trazem uma crítica política direta, não com o mesmo engajamento da geração de 70, durante a ditadura, mas uma desilusão com todo o sistema político-econômico brasileira da época de 80⁴⁷, uma crônica do cotidiano dos jovens dessa década, que, céticos

47 Aberta sob o signo da anistia, da reorganização partidária e da queda do AI-5, a década de 80 prometia mudanças. O governo Figueiredo não tinha como esconder

em relação à política, ao futuro do Brasil, buscam no individualismo e no hedonismo formas de se revoltar com o cenário⁴⁸ que apresenta diante deles. Essas canções apresentam um compositor “antenado” com seu tempo e com as encruzilhadas dos sentimentos de uma geração - a sua - sem referências, sem ideologias. Apresentam uma juventude descomprometida com tradições, valores estáveis, padrões e moldes permanentes da música, do mundo ou da vida. Há uma indiferença e resignação histórica, uma leveza despreocupada num chão sem história de uma imensa aldeia global, como se todos fossem nômades de uma era vazia de memória, tensões e conflitos.

A seguir, as canções “A Revolta dos Dândis”, “Infinita Highway” e “Humano Demais” trazem uma releitura atual das concepções de Albert Camus - sobre o absurdo da vida - e de Friedrich Nietzsche, sobre a relação entre o homem e seus valores. O eu lírico dessas canções observa as problemáticas do cotidiano como um absurdo, não mais o das guerras mundiais da primeira metade do século XX, mas o da violência, da miséria, das injustiças sociais das grandes cidades, em especial, nas capitais brasileiras. E nota também que não há mais valores tidos como universais, ditados por um ser superior, ou pelas instituições “consagradas” dos séculos anteriores, mas que a moral é formada individualmente, de acordo com o que é produzido pela sociedade atual, como a supervalorização dos bens de consumo, os meios de comunicação de massa. Essa destranscendentalidade é o que realmente importa e demonstra o que há de humano no homem.

Também as canções “O Papa É Pop” e “Freud Flintstone” explicitam questões típicas da geração globalizada, porém, sob um outro enfoque: a questão dos “ídolos” e “fãs”, da construção que a mídia proporcionou de outros líderes e tudo o que isso comporta. Já “Piano Bar” retratam o individualismo, a buscar do prazer sem compromisso e, ao mesmo tempo, a

um clima de fim de festa, de verdadeiro ‘baile da Ilha Fiscal’. Ainda eram os militares no poder, mas a “distensão lenta, gradual e segura” que se transformava, para a surpresa de alguns e o desinteresse e descrédito de outros, na chamada ‘abertura’, apontava, pelo menos, para o fim de um ciclo. Os escândalos se avolumavam e se tornavam públicos, crescia a mobilização nas ruas, velhas palavras de ordem voltavam a circular e novas idéias surgiam. Tudo apontava na direção da volta dos militares aos quartéis e da ascensão de um governo civil. Um misto de enfrentamento e de negociação ou mesmo composição dava o tom daquela hora. Mais uma vez, era a redemocratização que entrava em cena. [...] Entretanto, o ponto alto dessa ânsia geral por mudanças que se mesclava a uma euforia nacionalista foi mesmo a campanha das diretas. Mas a esperança durou pouco. Em abril de 84, a emenda das diretas era derrotada no Congresso por poucos votos. A frustração foi enorme e houve uma mudança de tom radical. (PEREIRA, 1993, p. 56-57)

48 Marcado pelo “recrudescimento da ditadura, revisão crítica definitiva do engajamento populista, modernização autoritária das relações de produção, crise do pensamento de esquerda, falência das utopias” (ibid., 1993, p. 10).

solidão das pessoas no ambiente urbano, mesmo estando muito mais próximas fisicamente hoje em dia.

No segundo bloco de canções nota-se o olhar o eu lírico sobre a cidade. As composições “Crônica”, “Além dos Outdoors”, “Ouça o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém” e “Muros e Grades” apresentam o indivíduo perdido nas ruas das cidades, como *flâneur*, observando a violência, a insegurança, a miséria, a desigualdade social, bem como a superexposição de informações pela mídia. O ambiente urbano afeta no comportamento e personalidade de quem vive nas grandes cidades e é preciso estar atento a isso. Esse olhar fragmentado, imagético também está presente em “Sampa no Walkman”, uma releitura da canção “Sampa” de Caetano Veloso.

Já as canções “Longe Demais das Capitais”, “Anoiteceu em Porto Alegre”, “Pampa no Walkman” e “Eu Que Não Amo Você” tratam, além das questões já analisadas nas outras composições, da relação de amor e ódio que o eu lírico sente por um local específico, Porto Alegre, cidade natal do compositor. Além de estar *longe demais das capitais* do Brasil, Rio e São Paulo, de onde se propaga a “cultura brasileira” e tudo o mais soa como cultura “regionalista”, Porto Alegre apresenta uma cultura “tradicionalista” que muitas vezes é imposta para quem nasce no Rio Grande do Sul. O povo é obrigado a ser “gaúcho”, antes de ser sul-riograndense, e o eu lírico sente-se desconfortável nesta posição. Por isso, várias canções trazem essa problemática, essa relação de dependência com a cidade, mas, ao mesmo tempo, de repulsa.

Após essa análise apurada das canções selecionadas, o que se conclui é que as composições de Humberto Gessinger possuem um lirismo raramente encontrado nas letras de rock, são totalmente um reflexo e uma reflexão sobre as questões de seu tempo e, ao mesmo tempo, possuem uma musicalidade “pop”, de massa, comercial, às vezes até pouco complexas, o que pode causar essa crítica excessiva presente no ambiente cultural. Contudo, isso não deve implicar sua desqualificação; pelo contrário, como afirma Tatit, o cancionista “não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada” (1996, p. 20). Além disso, é possível observar que há um engajamento muito forte nas composições, na medida em que o eu lírico solicita uma cumplicidade do ouvinte, para que amplie seus horizontes e veja a problemática do cotidiano, para que deixe seu estado letárgico de alienação e tome uma posição.

Enfim, este trabalho apresentou possibilidades de análise sobre as composições do cancionista, de forma alguma esgotando o tema. Que ele seja a abertura na academia de outros estudos no campo da canção popular e, em especial, deste compositor tão injustamente

renegado pela crítica. Que novos olhares se lancem sobre sua produção poético-musical a partir do debate surgido nesta Dissertação.

REFERÊNCIAS

Discografia

- ¡TCHAU RADAR!. Rio de Janeiro: Universal Music, 1999. 1 CD com 12 faixas.
- 10.000 DESTINOS. São Paulo (ao vivo): Universal Music, 2000. 1 CD com 19 faixas.
- 10.001 DESTINOS. São Paulo: Universal Music, 2001. 1 CD com 15 e 1 CD com 11 faixas.
- A REVOLTA DOS DÂNDIS. São Paulo: RCA, 1987. 1 CD com 11 faixas.
- ALÍVIO IMEDIATO. Rio de Janeiro (ao vivo): BMG Ariola, 1989. 1 CD com 12 faixas.
- DANÇANDO NO CAMPO MINADO. Rio de Janeiro: Universal Music, 2003. 1 CD com 11 faixas.
- FILMES DE GUERRA, CANÇÕES DE AMOR. Rio de Janeiro (ao vivo): BMG Ariola, 1993. 1 CD com 12 faixas.
- GLM - GESSINGER, LICKS & MALTZ. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1992. 1 CD com 12 faixas.
- HUMBERTO GESSINGER TRIO. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1996. 1 CD com 12 faixas.
- LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS. São Paulo: RCA, 1986. 1 CD com 12 faixas.
- MINUANO. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1997. 1 CD com 12 faixas.
- O PAPA É POP. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1990. 1 CD com 12 faixas.
- OUÇA O QUE EU DIGO: NÃO OUÇA NINGUÉM. São Paulo: BMG Ariola, 1988. 1 CD com 11 faixas.
- ROCK GRANDE DO SUL. São Paulo: RCA, 1986. 1 CD com 10 faixas.
- SIMPLES DE CORAÇÃO. Los Angeles: BMG Ariola, 1995. 1 CD com 11 faixas.

SURFANDO KARMAS & DNA. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002. 1 CD com 11 faixas.

VÁRIAS VARIÁVEIS. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1991. 1 CD com 14 faixas.

Videografia

10.000 DESTINOS. São Paulo: Universal Music, 2000. 1 DVD.

Bibliografia sobre Engenheiros do Hawaii

AVILA, Alisson, BASTOS, Cristiano, MÜLLER, Eduardo. *Gauleses irredutíveis: causos e atitudes do rock gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001. 252p.

DALTO, Renato Lemos. O sucesso de uns discretos Engenheiros. *Veja*, São Paulo, pp. 6-7, 20 nov., 1991.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. 224p.

FONSECA, Juarez. Engenheiros do Hawaii – liberdade para os clichês. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 out., 1992, p.7.

FRANZ, Jaqueline Pricila dos Reis. *10.001 destinos na poesia de Humberto Gessinger*. São Leopoldo, 2001. 147f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências de Comunicação. Programa de Graduação em Letras.

GASPERIN, Emerson. Vida de Engenheiros. *Carícia*. São Paulo, p. 36-40, nov. 1997.

Bibliografia sobre Música

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: a história de um século*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo, DBA (Dórea Books and Art), 2002.

ANDRADE, Mário. *Paulicéia desvairada*. (1922). *Poesias completas*. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1987.

BEZERRA, Karelayne de Assis Coelho. *Um anjo dissoluto: a poética de Cazuza do prazer à lucidez*. Florianópolis, 2005. 138f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

BIVAR, Antônio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

- BORBA, Mauro. *Prezados ouvintes: histórias do rádio e do pop rock*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2001.
- BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 138p.
- CAIAFA, Janice. *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985. 148p.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989. 80p.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAVALCANTE, Rita. *Porto Alegre em canto e verso: vinte e poucos anos de canção popular urbana*. Porto Alegre, 2004. 199f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DICK, André Henrique. *A poesia de Arnaldo Antunes: entre o barulho e o silêncio*. São Leopoldo: UNISINOS, 2000. 146p.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália – alegoria, alegria*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. 158p.
- FAVARETTO, Celso F., ADRIANO, Carlos, VOROBOW, Bernardo. Celso F. Favaretto lança novas luzes sobre a obra de Caetano Veloso. *Cult*. São Paulo, Lemos, ago. 2001. p. 37-63.
- GARDEL, André. Música popular e poesia brasileira contemporânea: aproximações e fugas. In: *Range Rede*. Rio de Janeiro, ano 4, n.4, primavera 1998.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- MEDEIROS, Paulo T.C. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 88p.
- MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1991. 231p.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983. 124p.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 70p.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.

- NEVES, Paulo. *Mixagem: o ouvido musical do Brasil*. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1985. 87p.
- RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. Rio de Janeiro, 2005. 184f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia.
- SÁ, Jussara. *Cazuza: o tempo não pára*. Florianópolis, 2000. 121f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SCHURMANN, Ernest. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1989. 186p.
- SOUZA, Antônio. M. A. *Cultura rock e arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995. 174p.
- SOUZA, Fábio Feltrin. *Canções de um fim de século: história, música e comportamento na década encontrada (1978 – 1991)*. Florianópolis, 2005. 154f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.
- SOUZA, Paulo G. *Imagens de titãs sobre uma terra em transe: uma análise sociológica do rock brasileiro dos anos 80*. Porto Alegre, 1996. 216f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: o compositor de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994. 290p.
- TINHORÃO, José. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Ed. Caminho, 1996.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.
- WISNIK, José M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997. 323p.

Bibliografia sobre Contemporaneidade

- ABREU, Denis Carara de. Da Tribo às tribos: do conhecimento sobre o indivíduo e a criminalidade na sociedade pós-moderna. In: *Logos: revista de divulgação científica*. Canoas: v.13, n. 2, p. 81-90, dez. 2001.

- AGUIAR, Flávio. As questões de crítica literária. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Outras leituras*. São Paulo: Ed. SENAC; Itaú Cultural, 2000.
- ALVIM, Rosilene; FERREIRA JÚNIOR, Edísio; QUEIROZ, Tereza. *(Re)construções da juventude: cultura e representações contemporâneas*. João Pessoa: Ed. Universitária - PPGS/UFPB, 2004. 185p.
- ARBEX, José, TOGNOLI, Cláudio Júlio. *Mundo pós-moderno*. São Paulo: Scipione, 1996. 103p.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Crítica de televisão: aproximações. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Outras leituras*. São Paulo: Ed. SENAC; Itaú Cultural, 2000.
- BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 8ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988. 200p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Trad. João Rezende Costa. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2003. 285p.
- BELLEI, Sérgio L. P. *Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: UFSC, 1992.
- BERGER, Christa. Imprensa, poder e contestação: ontem e hoje. Como será o amanhã? In: *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 53-63.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 360p.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- CAMPILONGO, Maria Assunta. O Rio Grande do Sul e os movimentos sociais nos anos de chumbo (1960 a 1980). In: *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p.101-108
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do improvável: e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980. 110p.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução as teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993. 229p.

- CORONA, Ricardo (org.). *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea: rumos da narrativa contemporânea*. Brasília: UnB. n. 11 – Brasília, janeiro/fevereiro de 2001. p. 2-24.
- DANTAS, Francisco. *Do regionalismo na Literatura*. Porto Alegre: Porto & Vírgula, dez., 1997.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Trad. Rodolfo Krestan. Sel. Márcio Sattin. São Paulo: Ática, 1995.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Trad. Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995. 223p.
- FISCHER, Luís Augusto. *Contra o esquecimento*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- _____. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.
- FORTUNA, Edson. Do caráter fundacional da cultura e do niilismo pós-moderno. In: *Epistême: filosofia e história das ciências em revista*, Porto Alegre: n. 13, p.45-68, jul./dez. 2001.
- GABRIELLI, Murilo Fernandes. A construção da identidade nacional na arte dos anos 1960 e 1970. In: *Descobertas do Brasil*. Brasília: UnB, 2000.
- GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa, VENTURA, Zuenir. *70/80: Cultura em Trânsito - da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 336p.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985. 80p.
- GONZAGA, Sergius e FISCHER, Luís Augusto. *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 143p.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998. 102p.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992. 349p.
- HOLLANDA, Heloisa. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 273p.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. 185p.
- LOPES, Rodrigo Garcia. Poesia hoje: um check-up. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- LOPEZ, Luiz Roberto. 1968: ou como a política invadiu a cultura. In: *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 91-100
- LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Trad. José Bragança de Miranda. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. 131p.
- MARQUES, Ivan. Calendário em chamas. In: *Rodapé – crítica de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin Editorial - Estudos da Literatura Contemporânea. LBC - CNB - n.2, ago/2002.
- MARTINI, Maria Luiza. Maio de 1968 no Rio Grande do Sul. In: *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 109-120.
- MARTINS, Maria H.(org.) *Fronteiras culturais*. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 1998.
- _____. *Outras leituras*. São Paulo: Ed. SENAC; Itáu Cultural, 2000.
- MOREIRA, Alberto da Silva (org.) *Sociedade global: cultura e religião*. Petrópolis, Vozes; São Paulo: Univ. São Francisco, 1998. 164p.
- MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria de hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. 176p.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Pós-modernidade*. 2ª ed. Campinas: UNICAMP, 1988. 88p.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 148p.
- PADRÓS, Enrique Serra. 1968: contestação e utopia. In: *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 9-16
- PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993. 143p.
- PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-modernismo e literatura*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995. 84p.
- RAMONET, Ignacio. *Geopolítica do caos*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis; Vozes, 1998.

- SANT'ANNA, Affonso Romano. Epitáfio para o século XX. In: SCHÜLER, Fernando; GUNTER, Axt (orgs). *4X Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. 111p.
- SCHÜLER, Fernando; GUNTER, Axt (orgs). *4X Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl. (orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. São Paulo: Topbooks, 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. Provisório is beautiful. Folhetim, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 434, 12 maio 1985.
- SILVESTRIN, Ricardo. Balanço, mas não caio. In: SCHÜLER, Fernando; GUNTER, Axt (orgs). *4X Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985. 94p.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

Bibliografia sobre Cidade

- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. Confinamento e deriva: sobre o eclipse do lugar público na cidade moderna. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SOUZA, Célia Ferraz de (orgs.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. 292p.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins (org). *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH: Marco Zero: FAPESP, 1994. 190p.
- _____. Cidade, cidadania e imaginário. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SOUZA, Célia Ferraz de (orgs.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. 292p.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 506p.

- ECKERT, Cornelia. O testemunho de Porto Alegre. In: *Homenagens: Associação Brasileira de Antropologia 50 anos*. Florianópolis: Nova Letra, 2006. p. 219-221.
- ELIAS, Eduardo de Oliveira. *Escritura urbana: invasão da forma, evasão do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. 212p.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- MARIANI, Riccardo; Instituto italiano di cultura (Brasil); Instituto Cultural Italo-Brasileiro. *A cidade moderna entre a história e a cultura*. São Paulo: Nobel; Instituto Italiano di Cultura di São Paulo, 1986. 165p.
- MONTEIRO, Charles. Duas leituras sobre as transferências da cultura urbana de Porto Alegre nos anos 1970: entre memória e ficção. In: *Revista Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre, v. 30, n. 2, dez. 2004. p. 89-104.
- MORRIS, Raymond Neville. *Sociologia urbana*. Trad. Maria Heloisa de Souza Reis. Rio de Janeiro: Zahar, 1972. 254p.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Trad. Neli R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PALEN, J. John. *O mundo urbano*. Trad. Ronaldo Sergio De Biasi e Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975. 529p.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy; SOUZA, Célia Ferraz de (orgs.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. 292p.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. A construção de uma Porto Alegre imaginária: uma cidade entre a memória e a história. In: *Capítulos de história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004. p. 179-208.
- _____. Arquétipos do espaço, metáforas do tempo: imagens e narrativas da cidade. In: *Simpósio Nacional de História (22: 2003: João Pessoa, PB)*. Caderno de programação e resumos. João Pessoa: ANPUH, 2003. p. 136.
- _____. Brasil: a cultura da resistência. In: *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 27-33.

_____. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. In: *Fragmentos de cultura*. Goiânia v. 14, n. 9 (set. 2004), p. 1595-1604.

_____. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: *Esboços*: revista do Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 11. 2004, p. 25-30.

_____. Modernidade cultural brasileira: redescobertas da nação. In: *Textura*: revista de letras e história. Canoas, n. 10 (jul./dez. 2004), p. 5-14.

_____. *O imaginário da cidade*: visões literárias do urbano, Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. 393p.

_____. *República*: verso e reverso. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; Instituto Estadual do Livro, 1989. 161p.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Cidade moderna. In: *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, v. 6, n. 13, jun. 2000, p. 1-303.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Outras Bibliografias

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: informação e documentação - referências - elaboração. 2. ed Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724: informação e documentação - trabalhos acadêmicos - apresentação. 2. ed Rio de Janeiro: ABNT, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: informação e documentação - citações em documentos - apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacob Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. *Gênese*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 110ª ed. São Paulo: Ave Maria Ltda, 1997. p. 52.

CAMUS, Albert. *A peste*. Trad. Valerie Rumjanek. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. 269p.

_____. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1942. 122p.

_____. *O mito de Sísifo*: ensaio sobre o absurdo. Trad. Mauro Gama. Lisboa: Livros do Brasil, s/d. 244p.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Virgínia Motta. Lisboa: Livros do Brasil, 1951.

FANTE, John. *Pergunte ao Pó*. Trad. Paulo Leminski. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 163p.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O sorriso do lagarto*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

VERÍSSIMO, Érico. *A noite*. Porto Alegre: Globo, 1954.

WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Trad. Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

Páginas na Internet

ENGENHEIROS DO HAWAII. Disponível em: <http://www.engenheirosdohawaii.com.br>. Acesso em 12 de dezembro de 2006.

LIBERTADORES: o caminho para o Japão. Disponível em: <http://www.gremio.net>. Acesso em 14 de dezembro de 2006.

ROCK PROGRESSIVO. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_progressivo. Acesso em 10 de abril de 2007.

SKA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ska>. Acesso em 13 de dezembro de 2006.

TERÊNCIO. Disponível em: <http://pt.wikiquote.org/wiki/Terêncio>. Acesso em 10 de abril de 2007.

ANEXOS

ANEXO I: CDS COM AS CANÇÕES DO *CORPUS*

IDÉIAS MOD(CAV)ERNAS:

- 1 Toda Forma de Poder** - *Longe Demais das Capitais* – 1986 (03min 13s)
- 2 A Revolta dos Dândis I** - *A Revolta dos Dândis* – 1987 (04min 11s)
- 3 Infinita Highway** - *A Revolta dos Dândis* – 1987 (06min 13s)
- 4 Terra de Gigantes** - *A Revolta dos Dândis* – 1987 (04min 01s)
- 5 Somos Quem Podemos Ser** - *Ouçã o Que Eu Digo: Não Ouçã Ninguém* – 1988 (02min 39s)
- 6 Alívio Imediato** - *Alívio Imediato* – 1989 (03min 44s)
- 7 O Papa é Pop** - *O Papa é Pop* – 1990 (03min 47s)
- 8 Piano Bar** - *Várias Variáveis* – 1991 (04min 15s)
- 9 Ninguém = Ninguém** - *Gessinger, Licks & Maltz* – 1992 (05min 03s)
- 10 Freud Flintstone** - *Humberto Gessinger Trio* – 1996 (03min 17s)
- 11 Humano Demais** - *Minuano* – 1997 (04min 54s)

LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS:

- 1 Longe Demais das Capitais** - *Longe Demais das Capitais* – 1986 (04min 03s)
- 2 Crônica** - *Longe Demais das Capitais* – 1986 (02min 46s)
- 3 Além dos Outdoors** - *A Revolta dos Dândis* – 1987 (03min 30s)
- 4 Ouçã o Que Eu Digo, Não Ouçã Ninguém** - *Ouçã o Que Eu Digo: Não Ouçã Ninguém* – 1988 (03min 07s)
- 5 Anoteceu em Porto Alegre** - *O Papa é Pop* – 1990 (08min 04s)
- 6 Sampa no Walkman** - *Várias Variáveis* – 1991 (04min 24s)
- 7 Muros e Grades** - *Várias Variáveis* – 1991 (03min 42s)
- 8 Pampa no Walkman** - *Gessinger, Licks & Maltz* – 1992 (03min 15s)
- 9 Eu Que Não Amo Você** - *¡Tchau Radar!* – 1999 (04min 26s)

ANEXO II: LETRAS DAS CANÇÕES DO *CORPUS*

ÍNDICE

<i>IDÉIAS MOD(CAV)ERNAS: Crônica do Homem Contemporâneo.....</i>	138
1 Toda Forma de Poder	138
2 A Revolta dos Dândis I.....	138
3 Infinita Highway.....	139
4 Terra de Gigantes.....	141
5 Somos Quem Podemos Ser	142
6 Alívio Imediato	143
7 O Papa É Pop	143
8 Piano Bar	145
9 Ninguém = Ninguém.....	147
10 Freud Flintstone.....	148
11 Humano Demais.....	148
<i>LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS: A(s) Cidade(s)</i>	149
1 Longe Demais das Capitais.....	149
2 Crônica.....	150
3 Além dos Outdoors.....	150
4 Ouça o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém.....	151
5 Anoteceu em Porto Alegre.....	152
6 Sampa no Walkman.....	156
7 Muros e Grades.....	157

	137
8 Pampa no Walkman.....	158
9 Eu Que Não Amo Você.....	159

IDÉIAS MOD(CAV)ERNAS: Crônica do Homem Contemporâneo

1 Toda Forma de Poder (*Longe Demais das Capitais* - 1986)

eu presto atenção no que eles dizem
 mas eles não dizem nada
 fidel e pinochet tiram sarro de você
 que não faz nada
 começo a achar normal que algum boçal
 atire bombas na embaixada
 se tudo passa, talvez você passe por aqui
 e me faça esquecer tudo que eu vi

toda forma de poder
 é uma forma de morrer por nada
 toda forma de conduta
 se transforma numa luta armada
 a história se repete
 mas a força deixa a estória mal contada
 se tudo passa, talvez você passe por aqui
 e me faça esquecer tudo que eu vi
 o fascismo é fascinante
 deixa a gente ignorante e fascinada
 é tão fácil ir adiante
 e esquecer que a coisa toda tá errada
 eu presto atenção no que eles dizem
 mas eles não dizem nada

2 A Revolta dos Dândis I (*A Revolta dos Dândis* - 1987)

entre um rosto e um retrato, o real e o abstrato
 entre a loucura e a lucidez,
 entre o uniforme e a nudez
 entre o fim do mundo e o fim do mês
 entre a verdade e o rock inglês
 entre os outros e vocês

eu me sinto um estrangeiro
 passageiro de algum trem
 que não passa por aqui
 que não passa de ilusão

entre gritos e gemidos, entre mortos e feridos
 (a mentira e a verdade, a solidão e a cidade)
 entre um copo e outro da mesma bebida
 entre tantos corpos com a mesma ferida

eu me sinto um estrangeiro

passageiro de algum trem
que não passa por aqui
que não passa de ilusão

entre americanos e soviéticos, gregos e troianos
entra ano e sai ano, sempre os mesmos planos
entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos
mas eu nunca sei pra onde vamos

eu me sinto um estrangeiro
passageiro de algum trem
que não passa por aqui
que não passa de ilusão

3 Infinita Highway (*A Revolta dos Dândis* - 1987)

você me faz correr demais
os riscos desta highway
você me faz correr atrás
do horizonte desta highway
ninguém por perto, silêncio no deserto,
deserta highway
estamos sós e nenhum de nós
sabe exatamente onde vai parar

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

quando eu vivia e morria na cidade
eu não tinha nada, nada a temer
mas eu tinha medo, medo desta estrada
olhe só! veja você
quando eu vivia e morria na cidade
eu tinha de tudo, tudo ao meu redor
mas tudo que eu sentia era que algo me faltava
e, à noite, eu acordava encharcado em suor

não queremos lembrar o que esquecemos
nós só queremos viver
não queremos aprender o que já sabemos
não queremos nem saber
sem motivos, nem objetivos
estamos vivos e é só
só obedecemos a lei

da infinita highway

escute garota, o vento canta uma canção
 dessas que a gente nunca canta sem razão
 me diga, garota: "Será a estrada uma prisão?"
 eu acho que sim, você finge que não
 mas nem por isso ficaremos parados
 com a cabeça nas nuvens e os pés no chão
 tudo bem, garota, não adianta mesmo ser livre
 se tanta gente vive sem ter como viver

estamos sós e nenhum de nós
 sabe onde quer chegar
 estamos vivos sem motivos
 mas que motivos temos pra estar
 atrás de palavras escondidas
 nas entrelinhas do horizonte
 desta highway
 silenciosa highway

"eu vejo um horizonte trêmulo
 tenho os olhos úmidos"
 "eu posso estar completamente enganado
 posso estar correndo pro lado errado"
 mas "a dúvida é o preço da pureza"
 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"

minha vida é tão confusa quanto a américa central
 por isso não me acuse de ser irracional
 escute garota, façamos um trato:
 "você desliga o telefone se eu ficar muito abstrato"
 eu posso ser um beatle
 um beatnik, ou um bitolado
 mas eu não sou ator
 eu não 'tô à toa do teu lado
 por isso garota, façamos um pacto:
 "não usar a highway pra causar impacto"

cento e dez
 cento e vinte
 cento e sessenta
 só pra ver até quando
 o motor agüenta
 na boca, em vez de um beijo,
 um chiclete de menta
 e a sombra de um sorriso que eu deixei

numa das curvas da highway

4 Terra de Gigantes (*A Revolta dos Dândis* - 1987)

hey mãe!

eu tenho uma guitarra elétrica
durante muito tempo isso foi tudo
que eu queria ter
mas, hey mãe!

alguma coisa ficou pra trás
antigamente eu sabia exatamente o que fazer
hey mãe!

tenho uns amigos tocando comigo
eles são legais, além do mais,
não querem nem saber
mas agora, lá fora,
todo mundo é uma ilha
a milhas e milhas e milhas de qualquer lugar
nessa terra de gigantes

(eu sei, já ouvimos tudo isso antes)

a juventude é uma banda
numa propaganda de refrigerantes
as revistas
as revoltas

as conquistas da juventude
são heranças
são motivos

pr'as 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

(tudo isso já foi dito antes)

a juventude é uma banda
numa propaganda de refrigerantes

hey mãe!

já não esquento a cabeça
durante muito tempo isso foi
só o que eu podia fazer
mas, hey mãe!

por mais que a gente cresça
há sempre coisas que a gente
não pode entender

hey mãe!

só me acorda quando o sol tiver se posto
eu não quero ver meu rosto
antes de anoitecer

pois agora lá fora

o mundo todo é uma ilha
a milhas e milhas e milhas...

nessa terra de gigantes
que trocam vidas por diamantes
a juventude é uma banda
numa propaganda de refrigerantes

5 Somos Quem Podemos Ser

(Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém - 1988)

um dia me disseram
que as nuvens não eram de algodão
um dia me disseram
que os ventos às vezes erram a direção
e tudo ficou tão claro
um intervalo na escuridão
(uma estrela de brilho raro
um disparo pára um coração)
a vida imita o vídeo
garotos inventam um novo inglês
vivendo num país sedento
um momento de embriaguez
“somos quem podemos ser
sonhos que podemos ter”
um dia me disseram
quem eram os donos da situação
sem querer eles me deram
as chaves que abrem esta prisão
e tudo ficou tão claro
o que era raro ficou comum
(como um dia depois do outro
como um dia, um dia comum)
a vida imita o vídeo
garotos inventam um novo inglês
vivendo num país sedento
um momento de embriaguez
“somos quem podemos ser
sonhos que podemos ter”
um dia me disseram
que as nuvens não eram de algodão
sem querer eles me deram
as chaves que abrem esta prisão
“quem ocupa o trono tem culpa
quem oculta o crime também
quem duvida da vida tem culpa
quem evita a dúvida também tem”
“somos quem podemos ser

sonhos que podemos ter”

6 Alívio Imediato (*Alívio Imediato* - 1989)

o melhor esconderijo
a maior escuridão
já não servem de abrigo
já não dão proteção
a Líbia bombardeada
a libido e o vírus
o poder, o pudor
os lábios e o batom

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

há espaço pra todos
há um imenso vazio
nesse espelho quebrado
por alguém que partiu
a noite cai
de alturas impossíveis
e quebra o silêncio
e parte o coração

há um muro de concreto
entre nossos lábios
há um muro de Berlin
dentro de mim
tudo se divide
todos se separam
duas Alemanhas
duas Coréias
tudo se divide
todos se separam

7 O Papa é Pop (*O Papa é Pop* - 1990)

todo mundo tá relendo

o que nunca foi lido
todo mundo tá comprando
os mais vendidos

qualquer nota
qualquer notícia
páginas em branco
fotos coloridas
qualquer nova
qualquer notícia
qualquer coisa que se mova
é um alvo...ninguém tá salvo

todo mundo tá revendo
o que nunca foi visto
tá na cara
tá na capa da revista

qualquer nota
uma nota preta
páginas em branco
fotos coloridas
qualquer rota
rotatividade
qualquer coisa que se mova
é um alvo...ninguém tá salvo
um disparo...um estouro

(o papa é pop
o papa é pop
o pop não poupa ninguém
o papa levou um tiro à queima roupa
o pop não poupa ninguém)

o presidente é pop
um indigente é pop
nós somos pop também
a minha mente é pop
a tua mente é pop
o pop não poupa ninguém

uma palavra
na tua camiseta
(o planeta na tua cama)

uma palavra
escrita à lápis
(eternidades da semana)

qualquer nota

qualquer notícia
 páginas em branco
 fotos coloridas
 qualquer coisa quase nova
 qualquer coisa que se mova
 é um alvo...ninguém tá salvo
 um disparo...um estouro

(o papa é pop
 o papa é pop
 o pop não poupa ninguém
 o papa levou um tiro à queima roupa
 o pop não poupa ninguém)

o presidente é pop
 um indigente é pop
 nós somos pop também
 antigamente é pop
 atualmente é pop
 o pop não poupa ninguém

toda catedral é populista
 é pop, é macumba prá turista
 e afinal ¿ o que é rock'n'roll?
 ¿os óculos do John, ou o olhar do Paul?

(o papa é pop
 o papa é pop
 o pop não poupa ninguém
 o papa levou um tiro à queima roupa
 o pop não poupa ninguém)

(o papa é pop
 o papa é pop
 o pop não poupa...
 o pop não poupa...
 o pop não poupa... ninguém...)

(um sincero pedido de desculpas a Lulu “Heill Gessinger!” Santos)

8 Piano Bar (*Várias Variáveis* - 1991)

o que você me pede eu não posso fazer
 assim você me perde, eu perco você
 como um barco perde o rumo
 como uma árvore no outono perde a cor

o que você não pode eu não vou te pedir
 o que você não quer... eu não quero insistir
 diga a verdade, doa a quem doer

doe sangue e me dê seu telefone

todos os dias eu venho ao mesmo lugar
às vezes fica longe, difícil de encontrar
mas, quando o neon é bom
toda noite é noite de luar

no táxi que me trouxe até aqui
Júlio Iglesias ma dava razão
No clip, Paul Simon 'tava de preto
mas, na verdade, não era não
na verdade
nada é uma palavra esperando tradução

toda vez que falta luz
toda vez que algo nos falta
ALGUÉM QUE PARTE E NÃO VOLTA
o invisível nos salta aos olhos
um salto no escuro da piscina

o fogo ilumina muito
por muito pouco tempo
em muito pouco tempo o fogo apaga tudo
tudo um dia vira luz
toda vez que falta luz
o invisível nos salta aos olhos

ontem à noite eu conheci uma guria
já era tarde, era quase dia
era o princípio
num precipício era o meu corpo que caía

ontem à noite, a noite tava fria
tudo queimava, nada aquecia
ela apareceu, parecia tão sozinha
parecia que era minha aquela solidão

ontem à noite eu conheci uma guria
que eu já conhecia de outros carnavais
com outras fantasias
ela apareceu, parecia tão sozinha
parecia que era minha aquela solidão

no início era um precipício
(um corpo que caía)
depois virou um vício
foi tão difícil acordar no outro dia
ela apareceu, parecia tão sozinha
parecia que era minha aquela solidão

9 Ninguém = Ninguém (*Gessinger, Licks & Maltz - 1992*)

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
(ninguém = ninguém)
me espanta que tanta gente sinta
(se é que sente) a mesma indiferença

há tantos quadros na parede
há tantas formas de se ver o mesmo quadro
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

todos iguais
todos iguais
mas uns mais iguais que os outros

há pouca água e muita sede
uma represa, um apartheid
(a vida seca, os olhos úmidos)
entre duas pessoas
entre quatro paredes
tudo fica claro
ninguém fica indiferente
(ninguém = ninguém)
me assusta que justamente agora
todo mundo (tanta gente) tenha ido embora

todos iguais
todos iguais
mas uns mais iguais que os outros

o que me encanta é que tanta gente
sinta (se é que sente)
ou
minta (desesperadamente)
da mesma forma

todos iguais
todos iguais
mas uns mais iguais que os outros
todos iguais
todos iguais
tão desiguais...
tão desiguais...

10 Freud Flintstone (*Humberto Gessinger Trio* – 1996)

querem sangue...querem lama
 querem à força o beijo na lona (e querem ao vivo)
 querem a lágrima doída do ídolo
 caindo em câmara lenta
 querem lutar pelo que amam
 conquistar e destruir o que amavam tanto
 faça um prece pra freud flintstone
 acenda uma vela pra freud flintstone
 sacrifique o bom-senso no seu altar
 (na areia da arena
 sai de cena por decreto a flor do deserto)
 gran finale: última cena:
 no ar pelas antenas a morte do toureiro

faça uma prece pra freud flintstone
 acenda uma vela pra freud flintstone
 que o satélite lhe seja leve

esqueça a prece pra freud flintstone
 acenda a fogueira pra freud flintstone
 vamos queimá-lo vivo, enterrá-lo vivo

o preço é uma prece...pague pra ver
 compre o ingresso...adeus pink freud flintstone
 fama fogo fúria fé fã-clube freud flintstone
 que o satélite lhe seja leve

11 Humano Demais (*Minuano* - 1997)

de tudo que é humano nada me é estranho
 se o mar não tá pra peixe desse tamanho
 eu não esquento...eu não me iludo
 eu troco em miúdos o primeiro toque
 e nada pode ser maior

de tudo que é humano nada me é estranho
 fruto e semente...criatura e criador
 as curvas da estrada...as pedras no caminho
 os filmes de guerra e as canções de amor
 nada pode ser maior

de tudo que acontece nada me surpreende
 tudo me parece !tão normal!
 um big mac...maktub...drops de Deus...filosofia fast-food
 nada pode ser maior

não é ciência exata

não acontece em tempo real
 é demais !humano demais!
 não é ciência exata
 não acontece em tempo real
 é demais !animal!

e agora somos só nós dois : eu e minha circunstância
 sempre foi só nós dois : eu e minha circunstância
 sempre só nós dois : eu e eu
 nada pode ser maior

LONGE DEMAIS DAS CAPITALAIS: A(s) Cidade(s)

1 Longe Demais das Capitais (*Longe Demais das Capitais* - 1986)

suave é a noite
 é a noite que eu saio
 pra conhecer a cidade
 e me perder por aí

nossa cidade é muito grande
 e tão pequena
 tão distante do horizonte
 do país

eu sempre quis viver no velho mundo
 na velha forma de viver
 o 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo
 são tão difíceis de entender

suave é cidade
 pra quem gosta da cidade
 pra quem tem necessidade de se esconder

nossa cidade é tão pequena
 e tão ingênua
 estamos longe demais
 das capitais

longe demais das capitais
 longe demais das capitais

eu sempre quis viver no Velho Mundo
 na velha forma de viver
 o 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo
 são tão difíceis de entender

o 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo

2 Crônica (*Longe Demais das Capitais* - 1986)

já não passa nenhum carro por aqui
 já não passa nenhum filme na tv
 você enrola outro cigarro por aí
 e não dá bola pro que vai acontecer

mais um pouco e mais um século termina
 mais um louco pede troco na esquina
 tudo isso já faz parte da rotina
 e a rotina já faz parte de você

você que tem idéias tão modernas
 é o mesmo homem que vivia nas cavernas

todo mundo já tomou a coca-cola
 a coca-cola já tomou conta da china
 todo cara luta por uma menina
 e a palestina luta pra sobreviver

a cidade, cada vez mais violenta
 (tipo chicago nos anos quarenta)
 e você, cada vez mais violento
 no seu apartamento ninguém fala com você

você que tem idéias tão modernas
 é o mesmo homem que vivia nas cavernas

3 Além dos Outdoors (*A Revolta dos Dândis* - 1987)

no ar da nossa aldeia
 há rádio, cinema & televisão
 mas o sangue só corre nas veias
 por pura falta de opção

as aranhas não tecem suas teias
 por loucura ou por paixão
 se o sangue ainda corre nas veias
 é por pura falta de opção

você sabe, o que eu quero dizer
 não tá escrito nos outdoors
 por mais que a gente grite
 o silêncio é sempre maior

no céu, além de nuvens
 há sexo, drogas & palavrões
 as coisas mudam de nome
 mas continuam sendo religiões

no dia-à-dia da nossa aldeia
há infelizes enfartados de informação
as coisas mudam de nome
mas continuam sendo o que sempre serão

você sabe o que eu quero dizer
não tá escrito nos outdoors
por mais que a gente grite
o silêncio é sempre maior

no ar da nossa aldeia
há mais do que poluição
há poucos que já foram
e muitos que nunca serão

as aranhas não tecem suas teias
por loucura ou por paixão
se o sangue ainda corre nas veias
é por pura falta de opção

você sabe o que eu quero dizer
não vale uma canção
por mais que a gente cante
o silêncio é sempre maior

você sabe o que eu quero dizer
não cabe na canção
por pura falta de opção
púrpura é a cor do coração

4 Ouça o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém

(Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém - 1988)

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:
pele morena
vendendo jornais
precisando de mais
venenos mortais

o que nos devem

queremos em dobro
queremos em dólar

o que nos devem
queremos em dobro
queremos agora

se te disseram pra não virar a mesa
se te disseram que o ataque é a pior defesa
se te imploraram: “por favor não vire a mesa”
ouça o que eu digo: não ouça ninguém
ouça o que eu digo: não ouça ninguém

tantas pessoas
paradas na esquina
fingindo pena
criança pequena
cheirando cola
beijando a sola
dos sapatos

o que nos devem
queremos em dobro
queremos em dólar

o que nos devem
queremos em dobro
queremos agora

se te disseram pra não virar a mesa
se te disseram que o ataque é a pior defesa
se te disseram pra esperar a sobremesa
ouça o que eu digo: não ouça ninguém
ouça o que eu digo: não ouça ninguém

se te disseram pra não virar a mesa
se te disseram que o ataque é a pior defesa
ouça o que eu digo: não ouça ninguém
ouça o que eu digo: não ouça ninguém

5 Anoi-teceu em Porto Alegre (O Papa é Pop - 1990)

na escuridão
a luz vermelha do walkman

sobre edifícios
a luz vermelha avisa aviões

nas esquinas que passaram
nas esquinas que virão

verde, amarelo, vermelho
espelho retrovisor

| anoiteceu em PoA |
| anoiteceu em PoA |

na escuridão
só você ouve a canção
eu vejo a luz vermelha do teu walkman

sobre edifícios
no 30º andar
uma flor vermelha nasceu

nas esquinas que passaram
nas esquinas que virão
há sempre alguém correndo
fugindo da “Hora do Brasil”

| anoiteceu em PoA |
BRASÍLIA, 19 HORAS
ESTA É A VOZ DO BRASIL
|anoiteceu em PoA |

na zona sul existe um rio
nesse rio mergulha o sol
e arde fins-de-tarde
de luz vermelha
de dor vermelha
vermelho anil

atrás do muro existe um rio
que na verdade nunca existiu
mas arde fins-de-tarde
de luz vermelha
de dor vermelha
vermelho anil

| aconteceu a meia-noite |
| anoiteceu em PoA |
| aconteceu a noite inteira |
| aconteceu em PoA |

EU DISSE QUE ACREDITASSEM
EU PEDI QUE ACREDITASSEM
EU NUNCA DEIXEI DE ACREDITAR
QUE O GRÊMIO IA SER CAMPEÃO DA AMÉRICA
HOJE...ESTA...NOITE EM PORTO ALEGRE

quinze pr'as duas

ruas escuras
 ?quem tem o mapa?
 ?qual é a direção?

duas e meia
 castelos de areia
 cabelos castanhos
 estranhos sinais

já passa das três
 ...pela última vez...
 de hoje em diante
 só uísque escocês

cinco da manhã
 nada diferente
 chegamos finalmente
 ao dia de amanhã

| eu trago comigo os estragos da noite |
 | eu trago comigo os estragos da noite |
 | eu trago comigo os estragos da noite |
 (escondo meu rosto entre escombros da noite)

um ditador deposto
 marcas no rosto
 um gosto amargo na boca
 uma certeza
 só uma certeza:
 “da próxima vez, só uísque escocês”

duas fichas telefônicas
 um telefone que não pára de tocar
 (ninguém atende)
 eu não entendo
 'tão fazendo onda
 'tão fazendo charme
 um alarme de carro que não pára de tocar

| eu trago comigo os estragos da noite |
 | eu trago comigo os estragos da noite |
 | eu trago comigo os estragos da noite |
 (não nego, não nego, não)

uma canção no rádio
 uma versão mal traduzida
 um pastor exorciza na rádio de um táxi
 AQUI ESTAREMOS EM NOME DE JESUS
 uma certa impressão...uma certeza imprecisa
 PRA PEDIR AO ANJO DEUS

“?quem não precisa de uma versão, uma tradução?”

PARA COLOCAR AS MÃOS
 NAS PROFUNDEZAS DO TEU CORPO
 PARA ARRANCAR A MACUMBA
 PARA A GLÓRIA
 EM NOME DE JESUS CRISTO

um ditador deposto
 marcas no rosto
 um gosto amargo na boca
 e a certeza
 de que o último dia de dezembro
 é sempre igual
 ao primeiro de janeiro

O GRÊMIO VAI SER CAMPEÃO DO MUNDO
 O RIO GRANDE DO SUL E O BRASIL
 VÃO VIVER UMA MADRUGADA QUE NÃO TERMINARÁ
 ANTES DO SOL NASCER

| eu trago comigo os estragos da noite |
 | eu trago comigo os estragos da noite |
 | eu trago comigo os estragos da noite |
 (meu reino por um rosto, pelo resto da noite)

noites que passaram
 noites que virão
 noites que passamos
 lado a lado em solidão
 noites de inverno
 noites de verão
 noites que viramos
 esperando o sol nascer
 esperando amanhecer
 esperando o sol nascer

| amanheceu em PoA |
 | amanheceu em PoA |
 | amanheceu em PoA |
 amanheceu...

*SEIS HORAS QUINZE MINUTOS ZERO SEGUNDO

recomeça tudo lá fora
 “here comes the sun”
 “the sun is the same in the relative way but you are older”

*SEIS HORAS VINTE MINUTOS ZERO SEGUNDO

recomeça tudo lá fora
 nas esquinas, nas escolas
 um litro de leite
 meio quilo de pão

***SEIS HORAS TRINTA MINUTOS ZERO SEGUNDO**

recomeça tudo lá fora
 neguinho da Zero Hora
 vende manchetes
 quinze pr'as sete da manhã
 nada diferente
 chegamos finalmente
 ao dia de amanhã...

| em PoA

6 Sampa no Walkman (*Várias Variáveis* - 1991)

este sou eu
 parado na esquina
 a mesma esquina em outra canção
 (o barulho termina, começa a canção)

é a verdade
 a-ver-a-cidade
 alguma coisa acontece no meu coração

estas são elas
 tuas meninas
 (nordestinas, erundinas)
 tua mais completa contradição

esta São Paulo
 são tantas cidades
 nunca tantas quantas gostaria de ser

ouvindo Sampa no walkman
 (vidro, concreto e metal)
 ouvindo Sampa no walkman
 duvido de qualquer cartão postal

este sou eu
 parado na esquina
 a-ver-a-cidade, ouvindo a canção

deuses da chuva
 demônios da garoa
 garotas propaganda além dos outdoors

FIESP, favelas

ouro & ferro velho
 surfista ferroviário
 (o contrário do contrário do contrário do...)

esta São Paulo
 são tantas cidades
 nessas cidades eu vejo a canção

ouvindo Sampa no walkman
 samples de sons audiovisuais
 ouvindo Sampa no walkman
 na ponte aérea, no metrô

ouvindo Sampa no walkman (vidro, concreto & metal)
 ouvindo Sampa no walkman duvido de qualquer cartão postal
 ouvindo Sampa no walkman samples de sons audiovisuais
 ouvindo Sampa no walkman na ponte aérea, no metrô
 ouvindo Sampa no walkman a walk on the wild side

este sou eu
 na esquina, de novo
 tudo é tão novo quanto esta canção
 ?será que alguém presta atenção?

7 Muros e Grades (*Várias Variáveis* – 1991)
 (Gessinger / Licks)

nas grandes cidades do pequeno dia-a-dia
 o medo nos leva a tudo, sobretudo a fantasia
 então erguemos muros que nos dão a garantia
 de que morreremos cheios de uma vida tão vazia

nas grandes cidades de um país tão violento
 os muros e as grades nos protegem de quase tudo
 mas o quase tudo quase sempre é quase nada
 e nada nos protege de uma vida sem sentido

um dia super
 uma noite super
 uma vida superficial
 entre as sombras
 entre as sobras
 da nossa escassez
 um dia super
 uma noite super
 uma vida superficial
 entre as cobras
 entre escombros
 da nossa solidez

nas grandes cidades de um país tão irreal

os muros e as grades
 nos protegem de nosso próprio mal
 levamos uma vida que não nos leva a nada
 levamos muito tempo prá descobrir
 que não é por aí...não é por nada não
 não, não pode ser...é claro que não é
 ?SERÁ?

meninos de rua, delírios de ruína
 violência nua e crua, verdade clandestina
 delírios de ruína, delitos & delícias
 a violência travestida faz seu trottoir
 em armas de brinquedo, medo de brincar
 em anúncios luminosos, lâminas de barbear

um dia super
 uma noite super
 uma vida superficial
 entre as sombras
 entre as sobras
 da nossa escassez
 um dia super
 uma noite super
 uma vida superficial
 entre as cobras
 entre escombros
 da nossa solidez

viver assim é um absurdo, (como outro qualquer)
 como tentar o suicídio (ou amar uma mulher)
 viver assim é um absurdo (como outro qualquer)
 como lutar pelo poder (lutar como puder)

8 Pampa no Walkman (*Gessinger, Licks & Maltz* - 1992)

se em uma fração nos parecêsemos...
 se algum som nos fosse comum...
 se a comunhão nos abrigasse
 da mesma noite, mesma chuva...
 se me coubesses feito luva
 se eu procurasse a tua mão...
 eu ficaria aqui pra sempre
 sempre seria diferente
 cada dia à dia amanhecer

se uma razão nos parecesse
 a natureza inevitável
 qual fronteiras separando
 estes estados nada estáveis
 se eu procurasse a tua mão
 encontraria a nossa gente

e ficaria ali pra sempre
sempre seria diferente
cada cara à cara reconhecer

se meu passado fosse outro..
se fosse outro o presente...
se o futuro nos trouxesse
o que faltava antigamente
eu cantaria as canções
que se fazia de repente
sacro sino compunha
minha sina, tua unha
carne, sangue & pus

sinto muito blues
sinto muito blues
sinto muito blues

eu já fui cego
já vi de tudo
já vi de tudo e fiquei mudo
já fui tão pouco e fui demais
eu estive longe
longas tardes à procura
a loucura esteve perto
eu estive longe dela
longe da cidade
cidades por toda parte
sempre estive por perto
por pouco Porto Alegre
por certo estive louco
de satisfação

ouvindo pampa no walkman
ouvindo pampa no walkman
ouvindo pampa no walkman

eu ficaria ali pra sempre
sempre seria diferente
cada dia à dia renascer

9 Eu Que Não Amo Você (*¡Tchau Radar!* – 1999)

eu que não fumo queria um cigarro
eu que não amo você
envelheci dez anos ou mais nesse último mês

senti saudade, vontade de voltar
fazer a coisa certa: aqui é o meu lugar
mas, sabe como é difícil encontrar

a palavra certa, a hora certa de voltar
a porta aberta, a hora certa de chegar
eu que não fumo queria um cigarro
eu que não amo você
envelheci dez anos ou mais nesse último mês
eu que não bebo pedi um conhaque pra enfrentar o inverno
que entra pela porta que você deixou aberta ao sair
o certo é que eu dancei sem querer dançar
agora já nem sei qual é o meu lugar
dia e noite sem parar procurei sem encontrar
a palavra certa, a hora certa de voltar
a porta aberta, a hora certa de chegar

eu que não fumo queria um cigarro
eu que não amo você
envelheci dez anos ou mais nesse último mês
eu que não bebo pedi um conhaque pra enfrentar o inverno
que entra pela porta que você deixou aberta ao sair

ANEXO III: OUTRAS CANÇÕES (NÃO-ANALISADAS)

CONTEMPORANEIDADE

- 1 A Conquista do Espelho – *Gessinger, Licks & Maltz* - 1992
- 2 A Promessa – *Simples de Coração* - 1995
- 3 A Revolta dos Dândis II – *A Revolta dos Dândis* - 1987
- 4 Ando Só – *Várias Variáveis* - 1991
- 5 Banco – *Minuano* - 1997
- 6 Canibal Vegetariano Devora Planta Carnívora – *Gessinger, Licks & Maltz* - 1992
- 7 Curtametragem – *Várias Variáveis* - 1991
- 8 Eu Ligo Pra Você – *Longe Demais das Capitais* - 1986
- 9 Filmes de Guerra, Canções de Amor – *A Revolta dos Dândis* - 1987
- 10 Hora do Mergulho – *Simples de Coração* - 1995
- 11 Ilusão de Ótica – *O Papa É Pop* - 1990
- 12 Nau à Deriva – *Álvio Imediato* - 1989
- 13 Números – *10.000 Destinos* - 2000
- 14 Pose Anos 90 – *Gessinger, Licks & Maltz* - 1992
- 15 Quanto Vale a Vida – *Filmes de Guerra, Canções de Amor* - 1993
- 16 Quem Tem Pressa Não se Interessa – *A Revolta dos Dândis* - 1987
- 17 Tribos e Tribunais – *Ouçã o Que Eu Digo: Não Ouçã Ninguém* - 1988
- 18 Túnel do Tempo – *Gessinger, Licks & Maltz* - 1992

CIDADE

- 1 A Conquista do Espaço - *Gessinger, Licks & Maltz* - 1992
- 2 A Violência Travestida Faz Seu Trottoir – *O Papa É Pop* - 1990
- 3 Cidade em Chamas - *Ouçã o Que Eu Digo: Não Ouçã Ninguém* – 1988
- 4 Nunca Mais – *Surfando Karmas & DNA* - 2002
- 5 O Sonho é Popular – *Várias Variáveis* - 1991
- 6 Quartos de Hotel – *Várias Variáveis* - 1991