

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

FRANCISCO LÁRYOS LIMA TÔRRES

VÁRIAS VARIÁVEIS: UMA LEITURA SEMIÓTICA EM CANÇÕES DE *A REVOLTA DOS DÂNDIS* (1987), DO ENGENHEIROS DO HAWAII

TERESINA - PI

2021

FRANCISCO LÁRYOS LIMA TÔRRES

VÁRIAS VARIÁVEIS: UMA LEITURA SEMIÓTICA EM CANÇÕES DE *A REVOLTA DOS DÂNDIS* (1987), DO ENGENHEIROS DO HAWAII

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito final para a obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Orientação: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

TERESINA - PI

2021

T693v Tôrres, Francisco Láryos Lima.
Várias variáveis : uma leitura semiótica em canções de *A Revolta dos Dândis* (1987), do Engenheiros do Hawaii / Francisco Láryos Lima
Tôrres. – 2021.
135 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2021.

“Orientador Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.”

“Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.”

1. Semiótica da canção. 2. A revolta dos dândis. 3. Gessinger.
4. Engenheiros do Hawaii. I. Título.

CDD: 469.02



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



TERMO DE APROVAÇÃO

VÁRIAS VARIÁVEIS: UMA LEITURA SEMIÓTICA EM CANÇÕES DE *A REVOLTA DOS DÂNDIS* (1987), DO ENGENHEIROS DO HAWAII

FRANCISCO LÁRYOS LIMA TÔRRES

Esta dissertação foi defendida às 15hs, do dia 06 de setembro de 2021, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **aprovado**. (Aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI
Orientador

Professor Dr. Jonas Rodrigues de Moraes – UFMA
Membro Externo

Professora Dra. Diógenes Buenos Aires de Carvalho – UESPI
Membro Interno

Professor Dr. José Wanderson Lima Tôrres – UESPI
Suplente

Visto da Coordenação:

Dra. Bárbara Olímpia Ramos de Melo (Matrícula: 147.688-2)
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESP

Ao meu filho Arthur Moreira Lima e ao meu saudoso Pai Francisco Barbosa Torres: signos, símbolos e ícones de amor personificados.

AGRADECIMENTOS

No plano vital, *pra ser sincero*, agradeço muito a Deus – pelo dom da vida, pelas conquistas, pelas pessoas no caminho e pela superação. No plano acadêmico, sou grato aos Professores e Professoras da Uespi (graduação), incluindo Shirlei Marly, Raimundo Isídio, Wanderson Lima e Bárbara Olímpia - responsáveis por construir a ponte que me fez *seguir viagem* da graduação ao mestrado acadêmico. Obrigado aos Professores do programa Residência Pedagógica – Claudete Portela e Oberdan Salustre, do colégio Liceu Piauiense. Obrigado aos amigos de todos os meus trabalhos – “são tantas e tão diferentes, essas vidas da gente”.

Agradeço a todos e todas que compõem o PPGL da UESPI (Programa de Pós-graduação em Letras) que estiveram *lado a lado* comigo - Algemira Mendes, Douglas de Sousa, Diógenes Buenos Aires, Silvana Pantoja, Ana Cristina, Margareth Torres, Wanderson Lima e Raimunda Celestina. Sou grato, em especial, ao meu Professor e Orientador Feliciano José Bezerra Filho – um *actante* que me trouxe a *euforia* de passear pelos umbrais da semiótica.

Meus agradecimentos também se direcionam à CAPES, por fomentar esta pesquisa com a bolsa de estudos, *até o fim*.

Obrigado, Mãe – por traçar com *perfeita simetria* a concordância entre amor, sabedoria e cuidado – “aprendi contigo a desarmar a armadilhas do caminho”. Obrigado, Pai – “se eu tivesse a força que você pensa que eu tenho, eu gravaria no metal da minha pele o teu desenho”. Obrigado, meu amado filho Arthur – “no meio de tudo, você”. Obrigado a todos e todas que me ajudam a manter os sorrisos desse lindo rapaz, a começar por sua Mãe. Obrigado, por todo amor, aos meus sobrinhos Ícaro e Pedro; ao Paulo André que está por vir; às sobrinhas-afilhadas Ana Victória e Eduarda; às afilhadas Sofia, Lara e Camille.

Não vejo a hora de tecer palavras de agradecimentos aos amigos e amigas do café e da vida que estiveram em profunda *conjunção* com os sorrisos e lágrimas que distribuí em suas companhias – Frazão Junior, Breno, Yuri, Priscylla, Jon, Stayce, Kelly e Remmie. Obrigado aos irmãos da vida musical – Yuri Música, Bruno Farias, Leone, Vítor, Juciano, Jonas, Adelino Frazão, Guto, Rodrigo, Chicão, Josafá, Daniel Vale, Celso, Marcelo, Fábio, aos amigos da Banda Aclive, à turma do Centro Musical,

ao pessoal da Michael, aos meus alunos e alunas. Obrigado aos amigos-músicos de Valença do Piauí – *Longe demais das capitais*.

Obrigado à turma mais maravilhosa que eu poderia ganhar de presente, companheiros e companheiras *de fé* – Wagner, Ana Carolina, Shaianna, Isis, Leidiana, Keiliane, Caio, Nayra, Dias, Wéberson, Layane, Micael, Cleane e Nátali. Obrigado aos demais personagens “passageiros de algum trem” dessa trajetória inesquecível – Nathanrildo, Daniel, Rômulo, Luciano, Alberto, Natan, Ana, Danielle, Alody, Herasmo, Adriano, Douglas, André e Deylane. Obrigado aos Professores da banca pela “força e delicadeza” – Diógenes Buenos Aires e Jonas Moraes.

Um salve especial à minha irmã Patrícia e aos irmãos Wanderson e Alfredo – minhas enciclopédias psicológicas, literárias, musicais e afetivas – “presente em tudo que eu faço, em qualquer hora e lugar”. Obrigado à Daíse, Teresa e José Renato. Obrigado aos tios, tias, primos, primas, madrinhas, avós, aos vizinhos, à Fiel Piauí, aos grupos ciclísticos e a vocês que me fizeram acreditar que “somos quem podemos ser”.

Obrigado, Gessinger, pelos signos em rotação traçados em tuas canções – “fiz do meu caminho, eu devorei concreto e asfalto”.

“escrever é
quebrar a ponta
apontar o lápis
livrar da casca que protege o grafite
impedir que a mão aceite o limite
amassar o papel
errar a cesta
ir do céu ao chão por vocação
deixar em branco
deixar no ar
ensinar a mosca a sair da garrafa
esperar que a garrafa sobreviva ao mar”.

(Humberto Gessinger)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo central analisar cinco canções da banda Engenheiros do Hawaii, presentes no álbum *A Revolta dos Dândis*, de 1987, todas compostas por Humberto Gessinger. Como objetivos específicos, buscou-se conceituar o gênero canção e o termo cancionista, bem como discutir sobre a trajetória do grupo e da composição da obra. Para contemplar tais objetivos, recorreu-se às teses da semiótica da canção de Luiz Tatit (2001, 2002, 2007), principal base teórica do trabalho. Outros autores e estudos que circundam a ciência dos signos relevantes na construção da pesquisa foram: Greimas (2011), Hjelmslev (2003), Barros (2005) e Fiorin (2000), para compreender o percurso gerativo de sentido e os outras noções da semiótica; Piva (1990) e Oliveira (2002), para entender sobre a relação da música com outras formas artísticas e culturais, tal qual a literatura; Perrone (2008), Torres (2014) e Wisnik (1989) que, ao lado de Tatit e sua semiótica voltada aos estudos musicais, subsidiaram as análises das canções frente a um arsenal de terminologias que auxiliam nesta leitura, considerando os elementos culturais que também lhes atribuem sentidos. O trabalho partiu da hipótese de que as composições desta obra do Engenheiros do Hawaii são engendradas mediante a constantes compatibilizações entre melodia e letra. Sob essa fusão, as unidades verbais e musicais, em simbiose, reforçam os sentidos propostos conjuntamente, contemplando o principal ponto de investigação deste trabalho bibliográfico, além de constatar a eficácia do método de leitura da semiótica da canção.

Palavras-chave: Semiótica da canção. A revolta dos dândis. Gessinger. Engenheiros do Hawaii.

ABSTRACT

This research aims centrally to analyze five songs by the band Engenheiros do Hawaii, present on the album *A Revolta dos Dândis* (1987), all composed by Humberto Gessinger. As specific objectives, we sought to conceptualize the song genre and the song-based term, as well as discuss the trajectory of the group and the composition of the work. To contemplate these objectives, the thesis of the semiotics of Luiz Tatit's song (2001, 2002, 2007), the main theoretical basis of the work. Other authors and studies that surround the science of the relevant signs in the construction of the research were: Greimas (2011), Hjelmslev (2003), Barros (2005), and Fiorin (2000), to understand the generative path of meaning and other senses of semiotics; Piva (1990) and Oliveira (2002), to understand about the relationship between music and other artistic and cultural forms, just like the literature; Perrone (2008), Torres (2014) and Wisnik (1989) who, alongside Tatit and his semiotics focused on musical studies, supported the analysis of the songs in front of an arsenal of terminologies that help in this reading, considering the cultural elements that also attribute meanings to them. The work started from the hypothesis that the compositions of this work of the Engineers of Hawaii are engendered through constant compatibilizations between melody and lyrics. Under this fusion, the verbal and musical units, in symbiosis, reinforce the meanings proposed together, contemplating the main point of investigation of this bibliographic work, besides verifying the effectiveness of the method of reading the semiotics of the song.

Keywords: Semiotics of the song. *A revolta dos dândis*. Gessinger. Engenheiros do Hawaii.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do álbum A Revolta dos Dândis	51
Figura 1 – “A revolta dos dândis I” – Exemplo 1	55
Figura 2 – “A revolta dos dândis I” – Exemplo 2	57
Figura 3 – “A revolta dos dândis I” – Exemplo 3	59
Figura 4 – “A revolta dos dândis I” – Exemplo 4	60
Figura 5 – “A revolta dos dândis I” – Exemplo 5	64
Figura 6 – “A revolta dos dândis I” – Exemplo 6	66
Figura 1 – “A revolta dos dândis II” – Exemplo 1	71
Figura 2 – “A revolta dos dândis II” – Exemplo 2	74
Figura 1 – “Infinita highway” – Exemplo 1	79
Figura 2 – “Infinita highway” – Exemplo 2	80
Figura 1 – “Além dos outdoors” – Exemplo 1	89
Figura 2 – “Além dos outdoors” – Exemplo 2	94
Figura 3 – “Além dos outdoors” – Exemplo 3	97
Figura 1 – “Refrão de bolero” – Exemplo 1	102
Figura 2 – “Refrão de bolero” – Exemplo 2	104
Figura 3 – “Refrão de bolero” – Exemplo 3	107

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: “HORA DO MERGULHO”	07
2	A CANÇÃO NO ENTORNO DOS ESTUDOS SEMIÓTICOS	13
2.1	“Pra entender”: por dentro da canção	13
2.2	“Luz”: a canção e o sentido	18
2.3	A semiótica da canção de Luiz Tatit	24
3	“CONCRETO & ASFALTO”: A BANDA ENGENHEIROS DO HAWAII E O ÁLBUM A REVOLTA DOS DÂNDIS	41
3.1	“Nossas vidas”: a banda Engenheiros do Hawaii	42
3.2	“Datas e nomes”: o álbum <i>A Revolta dos Dândis</i>	51
4	“TENTENTENDER”: ANÁLISE DE CINCO CANÇÕES DE A REVOLTA DOS DÂNDIS (1987), DO ENGENHEIROS DO HAWAII	54
4.1	Primeira estação: “A revolta dos dândis I”	54
4.2	Segunda estação: “A revolta dos dândis II”	69
4.3	A mesma estrada em outra canção: “Infinita highway”	77
4.4	No ar da aldeia: “Além dos outdoors”	86
4.5	Lábios e labirintos: “Refrão de bolero”	99
5	“ATÉ O FIM”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	109
	REFERÊNCIAS	
	ANEXOS	

1 INTRODUÇÃO: “HORA DO MERGULHO”

Dispomos de uma criação artística plurissignificativa presente no nosso cotidiano que merece um olhar acurado no caso de buscarmos um aprofundamento em sua dimensão analítica: falamos do fenômeno da *canção*.

Academicamente, nos holofotes de estudos em áreas como a literatura comparada, os estudos culturais e as pesquisas etnográficas, encontramos um maior número de trabalhos relacionados a um aspecto componente da canção: as letras. No entanto, sabemos que o termo canção é compreendido, em sua essência, pela composição de dois elementos que se combinam de modo a formar um todo coerente (TATIT, 2002). Tais elementos, que formam esse encontro íntimo, são a letra e a melodia, porém, no entorno dessa construção artística, incorporam-se novos artefatos que têm o poder de trazer mais significação a este fenômeno que deve ser tratado como um gênero à parte. Algumas destas constituintes são, por exemplo: instrumentação, arranjos, interpretação e execução musical. A semiótica da canção - um desdobramento da ciência que estuda a construção dos significados - passa cada vez mais a observar estas parcelas que, juntas, correspondem a um todo significativo oriundo da união *som e palavra*.

O estudo se direciona a uma vertente da música popular brasileira – o *rock nacional*, mais estritamente sobre a banda Engenheiros do Hawaii, grupo ressonante na história do rock brasileiro. Apesar dos estudos sobre a canção e letras de músicas, no universo particular da banda, ainda há a necessidade de trabalhos precisamente operados pela semiótica da canção, isto é, uma leitura que busca compatibilidades entre letra e melodia e os demais componentes que circundam este gênero, o que traz uma condição de ineditismo a esta pesquisa e ao recorte do objeto – o álbum *A Revolta dos Dândis*. No ensejo das análises, expandiremos o olhar aos demais fenômenos que ultrapassam pela composição musical, uma vez que, nas próprias palavras do pesquisador Luiz Tatit (1987, p. 1), “a harmonia, o arranjo instrumental e a gravação, ainda que fundamentais, são trocados ou alterados a cada versão apresentada”; contudo, o núcleo de identidade da canção mantém-se perene na apreensão do ouvinte, posto que a linha melódica ao lado dos versos funciona como um identificador inato nesta manifestação artística. Por outro ângulo, uma interpretação nova de uma canção pode e deve trazer sentidos distintos e inéditos aos

da primeira versão que comumente chamamos de “original”. É comum nas composições de Humberto Gessinger – líder do Engenheiros do Hawaii - o uso de autocitações, trocadilhos entre versos e melodias e até aglutinação de canções diferentes e de épocas dissemelhantes. Tal estigma atribui novas possibilidades de significados para suas obras e entrelaça suas produções colocando-as em uma espécie de marca do compositor.

Por se tratar de uma temática urgente e inerente ao nosso cotidiano e às pesquisas de cunho acadêmico, o estudo será realizado para compreender, a partir da perspectiva e da funcionalidade da semiótica da canção desenvolvida por Luiz Tatit, algumas nuances provenientes da relação entre letra e melodia em canções do álbum *A Revolta dos Dândis*, do Engenheiros do Hawaii. A inquirição trará um debate que contribuirá no exercício de interpretação de canções, bem como a relevância dos temas, preenchendo uma provável lacuna existente no que se refere aos estudos sobre as músicas da banda.

No rol de pesquisas desta natureza, especificamente sobre a banda Engenheiros do Hawaii, pode-se encontrar trabalhos como: *Interdiscursividade Literária nas Letras dos Engenheiros do Hawaii* (2014), pesquisa desenvolvida pela autora Laíce Raquel Dias. Nesta pesquisa, a proposta é, através da análise do discurso, discorrer sobre as relações interdiscursivas entre duas letras de canções da banda, “Infinita Highway” e “Dom Quixote” e as obras literárias *On the road* e *Dom Quixote de La Mancha*. Como principal suporte teórico, a autora utiliza a obra de Michel Pêcheux.

Em outra linhagem, encontra-se o trabalho *Mapas do acaso: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea* (2007), de Jaqueline Pricila dos Reis Franz. Embasada em teorias da contemporaneidade, a autora buscou contribuir com a análise de canções compostas no ambiente do rock brasileiro principalmente dos anos 1980 e 1990. Pautada na presença de elementos que marcariam estigmas do sujeito no mundo contemporâneo, utilizou teorias de pensadores como Nilza Villaça, Zygmunt Bauman e Domício Proença Filho. Sobre as nuances que envolvem o gênero canção, recorreu aos conceitos e elementos propostos principalmente por Luiz Tatit. É pertinente ressaltar que ambos são trabalhos acadêmicos no formato de dissertação.

Ademais, na esfera da semiótica, encontram-se alguns artigos que estudam as canções da banda sob essa ótica científica: *Ciência, filosofia e arte: 1.000 destinos*

cruzados em “Lance de dados”, de Humberto Gessinger, de autoria de Rafael Cava Mori; Análise Semiótica da Obra Dom Quixote: Música e Literatura, de autoria conjunta de Vanessa de Lima Gomes e Tassiara Baldissera Camatti.

Dentro do programa de estudos fomentados pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI, instituição onde desenvolvemos nossa pesquisa, podemos citar a obra de Alfredo Werney Lima Torres - *Música e palavra nas canções de Chico Buarque e Tom Jobim* - um material lançado no ano de 2014. Este trabalho é um exemplo de estudos acadêmicos que nasceram no Programa de Pós-graduação em Letras e que, mais estritamente, utilizaram a semiótica enquanto método de análise para a apreensão de significados que circundam o gênero canção. Alfredo Torres apresenta em sua escrita um panorama geral dos estudos da canção no Brasil com enfoque na obra de Chico e Tom. O autor nos brinda com uma cuidadosa elaboração analítica de canções de ambas as personalidades da música popular brasileira. Ao contemplar o seu objetivo, o escritor comprova o uso da teoria de Luiz Tatit e seus diálogos com outros semioticistas em uma meticulosa revisão de literatura seguida de uma leitura aclarada, ativando a curiosidade dos leitores, sejam eles músicos ou não-músicos.

Ainda na seara dos estudos cancionais elaborados neste programa institucional, citamos a pesquisa do autor Caio César Viana de Almeida (2018) – *O Violeiro da obra de Elomar Figueira Mello: quatro canções em perspectiva tensiva*. O autor nos trouxe uma leitura de canções do compositor e cantor Elomar também tomando por base os princípios de Tatit e seus diálogos com o modelo tensivo da semiótica de Claude Zilberberg. No mesmo horizonte teórico, Francisco Adelino de Sousa Frazão (2014) dissertou sobre as canções de Catullo da Paixão Cearense. Sua pesquisa, intitulada *Literatura e música: uma análise semiótica das canções Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabôca de caxangá, de Catullo da Paixão Cearense*, teceu a aproximação entre literatura e música a partir de um exame rigoroso das canções do “Poeta do Sertão”, constatando uma concisão ostensiva entre suas letras e melodias.

Diante de uma busca entre trabalhos de um maior fôlego, a exemplo da dissertação, não nos deparamos com a existência de uma pesquisa com o recorte apenas no álbum *A Revolta dos Dândis* (1987), tampouco situada neste horizonte em que se utiliza a semiótica da canção como ferramenta de análise para, no teor das composições, extrair, principalmente, significações decorrentes da relação entre melodia e letra. Nossa proposta é fazer uma leitura que percorra por todos os componentes abrangentes na canção, para tanto, a proposição do pesquisador

Charles A. Perrone (2008, p. 24-25) é de grandioso valor para nós: “A avaliação de um texto musical separado de sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária ou incompleta. Tanto a composição como a análise de uma letra podem ser afetadas de várias maneiras pela melodia”.

A escolha pela vertente de trabalho unindo perspectivas artísticas surgiu pelo fato de já desenvolvermos um ofício, paralelo aos estudos na área de Letras, como guitarrista, violonista e educador musical há mais de dez anos. Os estudos musicais em conservatórios e universidade, o gosto pelas leituras relacionadas ao fenômeno da canção e a forte apreciação musical principalmente voltada para a música popular brasileira e ao rock também são subsídios para alavancar a pesquisa. Ainda na graduação, iniciamos os estudos sobre as composições do Engenheiros do Hawaii. No fluxo dessa trajetória, operamos por uma pesquisa que elencou aspectos da pós-modernidade encontrados nas canções de Humberto Gessinger. Naquele trabalho, a semiótica não foi a principal semente teórica, o elemento distintivo do presente estudo. De toda forma, a composição musical é vista por nós como um objeto semântico amplo, passível de ser estudado por diversos ramos de investigação e perspectivas - uma das proposições que compõe o silogismo das escritas que nos empenhamos a desenvolver.

Quanto à fonte de dados, esta pesquisa se classifica como bibliográfica, uma investigação que proporciona a definição e resolução de problemas já conhecidos, bem como explora problemas ainda não suficientemente estudados. O estudo, reiteramos, será elaborado a partir de um material já publicado, o álbum *A Revolta dos Dândis*, disco lançado no ano de 1987 pela banda Engenheiros do Hawaii.

Neste exercício minucioso, do ponto de vista do objeto de análise, a pesquisa vem a se caracterizar como descritiva em virtude do objetivo geral ser dirigido à análise e investigação de elementos específicos, no caso, elementos que configuram o gênero canção, o qual passará sob uma leitura através da semiótica. Quanto à abordagem do objeto, a pesquisa é qualitativa, pois existe a necessidade de uma interpretação subjetiva dos elementos escolhidos, ademais, os resultados conquistados ao fim do processo analítico não serão passíveis de dados quantitativos, dispensando a representatividade numérica.

Em relação aos dados para as análises desta pesquisa, foram escolhidas como objetos de estudo as canções “A revolta dos dândis I”, “A revolta dos dândis II”, “Infinita highway”, “Além dos outdoors” e “Refrão de bolero”, todas pertencentes ao álbum *A*

Revolta dos Dândis (1987), da banda Engenheiros do Hawaii e compostas por Humberto Gessinger.

Dada a abrangência e importância da banda no cenário do rock do Brasil, a escolha das canções e do álbum foi motivada pela necessidade de se entender e aprofundar mais sobre a relação entre melodia e letra perante o artifício da semiótica da canção no processo de construção das significações. Depreendemos que estas cinco faixas dialogam em seus aspectos sonoros, algumas delas, por exemplo, perpassam pelos mesmos timbres musicais e temáticas das letras, dentre elas o debate sobre a descentração da identidade dos sujeitos e o mundo caótico mediante a existência exacerbada de informações – concepções debatidas por Stuart Hall (2006) e Jean Baudrillard (1985), respectivamente. No entanto, cada composição tem um universo particular de sentidos que merece uma visão atenta e peculiar. Os elementos distintivos entre cada faixa musical são também determinantes para a operação das análises, pois assim trabalharemos frente a uma diversidade de categorias, intenções, cadências rítmicas e outros objetos que as distinguem. Cremos que estas canções exprimem um rigor por parte de Humberto Gessinger na criação de suas obras, as quais operam sob a valoração do “vínculo simbiótico entre o texto e a melodia” (TATIT, 2002, p. 21).

Esta pesquisa está organizada em etapas que seguem uma conexão durante todo o estudo. Notaremos diálogos entre os capítulos a fim de não estancar a escrita e leitura. Após esta explanação em caráter de visão geral e de observarmos o “estado da arte”, seguiremos por uma fundamentação teórica na qual iremos expor noções dos maiores apoiadores que engendram a operação de nossas análises. Sem dúvidas, o paulista Luiz Tatit e suas digressões frente aos estudos da semiótica, ao lado de José Miguel Wisnik e as contribuições complementares de Luiz Piva, Solange Ribeiro Oliveira, Flávio Barbeitas, Alfredo Torres, Diana Luz Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin, dentre outros, são a base formadora da pirâmide pela qual alicerçamos nossa escrita.

Nos meandros da ciência dos signos - nossa ferramenta metodológica, abrimos espaço para um capítulo pré-analítico que versa sobre uma explanação breve da trajetória da banda Engenheiros do Hawaii; sobre o disco *A Revolta dos Dândis* – o álbum em estudo, lançado no final dos anos oitenta e uma investigação sobre o estilo composicional do cancionista Humberto Gessinger – instrumentista e líder do grupo por longos anos. Acreditamos que, ao cruzar pelo contexto em que o disco foi lançado,

entendendo as inter-relações tanto musicais quanto literárias que se inserem no todo final, constituiremos um mapa dos sentidos ali expostos.

Adiante, apresentaremos nosso capítulo analítico, o ensejo mais ascendente do estudo. Os versos das cinco canções do Engenheiros do Hawaii encontram-se, por muitas vezes, dispostos em destaque centralizados no espaço textual. Letra e melodia serão analisadas concomitantemente. Em alguns casos específicos, iremos recorrer às grafias de Luiz Tatit para manifestar um modelo peculiar de observação dos contornos melódicos das composições e, a partir deste dinamismo, explorar mais elementos significativos.

Em tom de arremate, porém sem findar as possibilidades de leitura do nosso objeto, apresentamos o capítulo final para acrescentar algumas palavras e observações gerais sobre a totalidade do estudo que nos dispomos a fazer. O intuito é descortinar novas possibilidades de arguição para as canções da banda mediante a aplicação da teoria semiótica ou por outros eixos de pesquisa, dada a amplitude deste fenômeno plurissignificativo. Compreendemos que abrimos uma discussão, ao contrário de findá-la. Para nós, a canção apresenta-se como um *loop* de significações e de ressignificações, motivando novas investigações.

No limiar de nossa escrita, alguns conceitos-base para a atividade da pesquisa irão emergir no espaço textual, os quais serão debatidos. O trabalho acompanha, em anexo, as letras das canções na íntegra com a transcrição fiel da disposição dos versos estipuladas pelo compositor e uma mídia no formato *CD* com as faixas do *corpus*.

2 A CANÇÃO NO ENTORNO DOS ESTUDOS SEMIÓTICOS

“Uma canção é pra acender o sol
no coração da pessoa
pra fazer brilhar como um farol
o som depois que ressoa”
(Samuel Rosa / Chico Amaral)

A escrita deste capítulo serve de arrimo para o desenvolvimento da pesquisa, posto que reunimos comentários, debates e uma gama de termos inerentes ao universo da canção em diálogo com outros sistemas semióticos. O intento cardinal é ter uma vista panorâmica sobre a composição musical, o que culminará, diante de tantos signos e caminhos, no encontro desse objeto à peculiar semiótica da canção.

2.1 “Pra entender”: por dentro da canção

Para elucidarmos um pouco mais sobre o campo científico que percorreremos, em um primeiro momento buscaremos algumas palavras que apresentam parte dos caminhos de pesquisa da semiótica, esta ciência que se deleita sobre os signos e a construção dos significados que neles se envolvem, chegando a abraçar e contemplar o fenômeno da canção, nosso objeto de estudo.

Reconhecemos, preliminarmente, um caráter de funcionalidade na semiótica - corrente de investigação que opera como um guia para o entendimento de uma multiplicidade de significações sobre muitos objetos que, sob uma visão panorâmica, extrapolam a linguagem, a literatura e outros fenômenos culturais. Como uma ferramenta teórica ou um método de análise crítica para um vasto campo de indagações, a utilizaremos.

A teoria da semiótica perpassa sobre um mundo em que se diluem uma infinidade de signos que são criados e manifestados pelo homem. Através das semioses, as quais nessa competência simbolizam as ações e as relações entre os signos (que gerariam outros signos), esta ciência, por sua vez, ajuda a “lê-los” operacionalmente.

Satisfatoriamente, a canção é também traduzida por esta ciência dos signos. Todavia, consentimos que, para além da semiótica, áreas como a literatura comparada, a antropologia e os estudos culturais, passam cada vez mais a observar fenômenos como este por diversos ângulos de estudo. No universo da canção, Luiz Tatit, proprietário de maior parte de princípios em que nos embasaremos no percurso

de análise, é um dos pesquisadores brasileiros responsáveis por aproximar esta ciência rumo a uma intervenção interpretativa de forma bastante funcional. Durante toda a escrita deste capítulo reincidentemente sobre as propostas do estudioso concernentes à pesquisa peculiar da palavra cantada. Dentre as principais contribuições do teórico encontramos, por exemplo, a criação de um método de leitura poético-musical a partir de gráficos que nos trazem uma visualização dos movimentos melódicos da canção em conjunto com a métrica textual.

Para tanto, como ponto de partida, é necessário compreendermos em um painel conceptual o debate que o autor cria em torno das denominações de canção e cancionista. Para Tatit (2002), o termo canção é compreendido em sua acepção geral, pela composição de dois elementos que se combinam de modo a formar um todo coerente. Temos consciência de que tais elementos, que se fundem e participam desse encontro íntimo, são a *letra* e a *melodia*. Unidos, formam uma espécie de núcleo identitário e, sem dúvidas, são os itens principais dessa fusão de gêneros. Contudo, no entorno deste exercício criativo, cabe a nós articularmos que outros componentes trabalham em prol dessa construção artística acrescentando-lhe mais possibilidades de sentido, a saber: arranjos, instrumentação e execução musical (TORRES, 2014).

Por outro lado, porém no mesmo contexto, temos o cancionista como uma espécie de “malabarista” no processo de criação da arte musical. A sua maior tarefa é conjugar letra e melodia de maneira astuta e equilibrada. Nas próprias palavras de Tatit (2002, p. 9), “seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto”. Em muitos casos, o cancionista não usufrui de recursos literários e musicais, simplesmente cria uma relação convincente entre música e palavra. Seu maior triunfo é descobrir entoações que estão dissimuladas por trás das palavras com certa naturalidade. Assim, a alcunha de malabarista se encaixa perfeitamente sobre o cancionista, posto que o exercício do canto seja “uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002, p.9). São muitos os artifícios que aquele que compõe e interpreta a música popular se depara neste jogo que requer uma equalização excepcional entre “a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 2009, p. 9). Dessa forma, captamos que o cancionista atribui vida à canção através do gesto entoativo.

Sobre a tarefa de compor frente à ação oral por parte da atividade do canto, Tatit assegura ainda que

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. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral (TATIT, 2002, p. 11).

Como em uma mistura de cores na qual se busca o tom perfeito no exercício de criação, o cancionista opera por meio de interações que por vezes podem se divergir, no entanto, o resultado final há de culminar em um produto dotado de circunspeção e compatibilidade. Resta-nos ainda o sobreaviso de que sua atividade não é resultado, obrigatoriamente, de uma intervenção acadêmica, isto é, um emaranhado de técnicas composicionais adquiridas, por exemplo, em escolas e universidades. Conforme alerta Alfredo Torres (2014, p. 35), no mesmo tom de Luiz Tatit, esta elaboração se trata de “um ofício que se centra na esfera da intuição e da espontaneidade – conquanto saibamos da existência de cancionistas, a exemplo de Tom Jobim, que possuem as duas formas de conhecimento”.

Perante estas explanações, evidencia-se que o enfoque principal pelo qual concentraremos nosso olhar analítico na leitura das composições está voltado essencialmente para o quesito equivalência na fusão entre letra e melodia. Contudo, devemos estar atentos para descortinar mais das revelações que a canção tem pra “dizer” por intermédio dos níveis de construção de sentido que perpassam a dimensão dos elementos *verbais* e *sonoros*. Como exemplo, temos o contexto cultural no qual elas são inseridas. No meio deste plano, o pesquisador Charles A. Perrone declara que

Seja qual for o enfoque – musical, antropológico ou literário - será necessário que se levem em conta as características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais, para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto (PERRONE, 2008, p. 24).

A assertiva de Perrone entra em consenso com a discussão elusiva à essência da canção, podemos assim dizer. Entretanto, abraça a tese de que múltiplas teorias e universos culturais existem para esmiuçar os sentidos do objeto que é a composição musical - um artifício final gerenciado pela atividade complementar dos componentes *palavra* e *som*. Dessa integração, resultar-se-á “um produto estético bem-sucedido” (PERRONE, 2008, p. 24).

No ensejo dos estudos entre as duas unidades, demonstramos o uso do termo *melopoética*¹ para também designar a relação entre música e palavra. Conforme explica Torres (2014), Steven Paul Scher foi o responsável pela terminologia que sistematiza e entrelaça estes dois sistemas. Solange Ribeiro Oliveira, importante pesquisadora da temática no Brasil, interpreta a teoria de Paul Scher subdividindo-a em duas abordagens:

A primeira, a qual podemos chamar de técnica ou formalista, apoia-se em noções teóricas, críticas e metodológicas subjacentes à especificidade da literatura e da música. A segunda abordagem é a cultural, que, impulsionada por autores seminais como Hayden White, Raymond Williams e Edward Said, busca interpretar os fenômenos artísticos em função do contexto cultural. Scher observa com propriedade que as duas formas de análise, longe de serem excludentes, complementam-se mutuamente (OLIVEIRA, 2002, p. 43).

Desse modo, consideramos aceitáveis as duas propostas de *melopoética* (teórica e cultural) para nos ajudar a engendrar a leitura das canções listadas no *corpus* deste trabalho. Admitimos que a construção de significado por vezes extrapole os elementos “essenciais” da linguagem musical, embora as interpretações tomem partido pelos planos de letra e melodia. Desse modo, os aspectos culturais devem e podem originar parte dos sentidos propostos pelos compositores.

Pautados nessa simbiose entre música e palavra, reconhecemos aqui com mais veemência que as letras de canções, conjugadas aos demais elementos musicais em uma constante mistura de signos, indubitavelmente ganham mais capítulos de significação. Assim, por esse enlace, a composição musical passa a figurar crescentemente nos holofotes dos estudos acadêmicos por ser hoje “uma esfera mais popular e dinâmica do ponto de vista da comunicação” (TATIT, 2007, p. 131). Nesta toada, acatamos a assertiva de Torres (2014, p. 58), “a leitura da letra de uma canção como um ser independente, dotado de um sentido próprio, pode provocar impressões distintas da que provocaria se a ouvíssemos junto com a música propriamente dita”. Música e palavra se articulam em arranjo simultâneo e nessa ação determinada a construir sentido, o entendimento por parte do ouvinte necessita de uma ação que absorva, concomitantemente, a combinação destas unidades.

Concordamos que literatura e música traçam uma história adjacente no que diz respeito às relações que encadeiam a criação de ambos os gêneros. Luiz Piva

¹ O termo *melopoética* foi cunhado por Steven Paul Scher, é resultante da junção do grego *melos* (canto) mais *poetica* (TORRES, 2014).

intensifica esse intercâmbio entre as duas áreas ao nos brindar com uma obra que evidencia a constante conversa entre as duas artes afins. Em *Literatura e Música*, Piva expõe pontos de convergência que retratam a presença da literatura na música e vice-versa:

Traço comum à música e à linguagem verbal é o fato de ambas poderem se apresentar em sistemas substitutivos escritos, secundários e instrumentais. Como a literatura, a notação musical clássica se apresenta como um conjunto de procedimentos redacionais, um código convencional de símbolos escritos (PIVA, 1990, p. 29).

É notório o vínculo entre a linguagem verbal e a linguagem musical. A notação musical, sem dúvidas, tem como referência a notação literária no seu leque de inter-relações. A construção de significado é também algo peculiar nessa conexão, uma vez que o estudo direcionado às relações entre as artes nos subsidiam para captarmos mais sobre a unicidade de cada sistema semiótico distinto.

Mais especificamente no nosso país, dialogamos novamente com Charles A. Perrone (2008, p. 23) quando este reconhece que “a presença de elementos literários na linguagem da canção brasileira contemporânea é inegável e merece consideração”, uma reflexão que destaca essa recorrente troca de ingredientes em diferentes sistemas de linguagem, sobretudo no gênero híbrido pelo qual pleiteamos nosso estudo. Retornando às palavras de Piva (1990), conseguimos depreender mais aspectos que ressaltam o parentesco que enlaça a vertente literária e a musical:

A poesia é o ramo da literatura mais aparentado com a música. Alguns dos significados da poesia são muito semelhantes aos da música. Ambos utilizam ritmo e aspectos acústicos. A zona limítrofe de poesia e música pode ser vista onde a leitura de poema lírico está a ponto de transformar-se em canção. Embora um poema lido e uma canção cantada sejam fenômenos diversos. Existe entre eles um elemento comum. Daí o serem poemas, na maioria das vezes, as obras literárias usadas para composições vocais. Os mestres na arte de pôr em música textos poéticos foram frequentemente estimulados pelos encadeamentos verbais num sentido criador (PIVA, 1990, p. 29).

Neste plano, observamos um rol de aspectos que fazem parte do construto musical e literário se manifestando sobre o devir particular de cada gênero. Apesar de reconhecermos um parentesco próximo entre a linguagem da música e a literatura, não podemos partir do pressuposto de que toda a linha de construção de significados é comum nestes dois universos artísticos. No mesmo compasso, Torres completa:

Compreendemos que é válido o intercâmbio de termos entre diferentes artes, mas devemos estar cientes de que se trata de uma tarefa complexa e um tanto quanto perigosa, exigindo do analista um cuidado especial no manejo com os termos utilizados (TORRES, 2014, p. 29).

Nos próximos tópicos, discorreremos sobre alguns elementos da terminologia musical para subsidiar o engenho analítico das canções. É preciso estarmos sempre aptos a reconhecer a constante simbiose entrelaçada nestas manifestações artísticas, bem como respeitar os percursos singulares de cada área. Assim, o intuito é cada vez mais observar a canção por uma maior amplitude, debatendo sobre os seus elementos ditos essenciais e complementares.

2.2 “Luz”: a canção e o sentido

“!nem toda falta de sentido é sentida!”
(Gessinger)

Em uma abordagem que enobrece o uso humano do *som*, suas peculiaridades e seus pontos de intercessão como o próprio *silêncio*, José Miguel Wisnik, em sua obra *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, movimenta um debate (para músicos e não-músicos) que tem como intento inspecionar as ocorrências significativas de composições a partir de sua trajetória sonora. Em suas próprias palavras, “o livro poderia ser definido como o esboço de uma história da linguagem musical, em seu contracanto com a sociedade e com certas construções mitológicas, filosóficas e literárias” (WISNIK, 1989, p.9). No entanto, não é na via histórica que absorveremos as premissas deste autor, mas sim no trabalho arduo que é conferido aos consideráveis elementos que formam aquilo que já convenciamos como canção. Alertamos que alguns conceitos, a saber: *melodia* e *harmonia*, que servem como alicerces no momento analítico das canções, serão debatidos no limiar deste tópico.

Ao observarmos a canção de dentro para fora, podemos usufruir das palavras do autor a respeito do som para uma melhor compreensão sobre conexões presentes no momento da configuração musical: “os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (WISNIK, 1989, p. 20). Nesse caminho, notamos

que, assim como há a fusão entre letra e melodia, externamente, outras fusões incidem da mesma forma para organizarem um todo coerente no qual as categorias que ali emergem entram em um estado de fluência instantânea.

Wisnik (1989, p. 22) nos alerta também sobre a relação entre *melodia* e *harmonia* no construto da canção: “poderemos perceber que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar”. Além de dialogarem, dão margem à existência de outras unidades que circundam o labor musical, a exemplo de instrumentação, timbragem, ambiência sonora e performance. Antes de elencar aspectos deste elo, cabe apontarmos que *melodia* é uma sucessão de notas que, relacionadas reciprocamente, formam um todo estético dotado de organização e coerência. A *harmonia*, por sua vez, representa o universo de combinação dos acordes, unidades que também conduzem a expressão musical. Porém, segundo Wisnik, há uma cultura já internalizada que tende a desmembrar muitos dos elementos que fluem na música, como os componentes *ritmo* e *melodia*. Em função disso, o autor salienta que

A pedagogia musical costuma dar atenção nenhuma a essa passagem, a essa correspondência entre as diferentes dimensões vibratórias, e perde aí todo um horizonte de *insights* possíveis extremamente estimulantes para fazer e pensar músicas. O preço que se paga é a cristalização enrijecida da ideia de *ritmo* e *melodia* como coisas separadas, perdendo-se a dinâmica temporal (e os fluxos) que fazem com que um nível se traduza (com todas as suas diferenças e correspondências) no outro (WISNIK, 1989, p. 22, grifo do autor).

Wisnik nos propõe uma leitura que trabalha diante das micropartículas que configuram o som, dando inclusive uma atenção especial para a complexa estrutura das ondas sonoras e suas variações. O teórico sempre ressalta no seu texto que existe uma conexão, um diálogo constante e imediato entre estes elementos na operação constitutiva da música. As inferências sobre o som, por parte do ouvinte, convergem regularmente a partir de uma absorção em conjunto destes componentes. É sob essa paisagem que percorreremos nas análises das canções do Engenheiros do Hawaii.

As músicas, na concepção do estudioso, estão cheias de “pulsos estáveis e instáveis, ressonâncias e defasagens, curvas e quinas” (WISNIK, 1989, p. 23). Dada a complexidade do som abalizado como um “feixe de ondas”, é de suma importância

ainda considerar que os sentidos implícitos nas canções são originários também a partir dessas interferências incessantes.

A complexidade das ondas sonoras e as variáveis de seus feixes culminam naquilo que convencionamos como *timbre* - uma propriedade do som que o distancia dos outros e que muito tem para contribuir naquilo que qualquer sonoridade tem a manifestar. Wisnik (1989, p. 24) concebe esta unidade como uma “singularidade colorística” e aponta que “uma mesma nota (ou seja, uma mesma altura) produzida por uma viola, um clarinete ou um xilofone soa completamente diferente, graças à combinação de comprimentos de ondas que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento” (WISNIK, 1989, p. 24). Em convergência, Tatit (2002) completa que a extensão do corpo do cancionista faz surgir o seu timbre de voz.

O timbre descortina a identidade única de cada som. A abertura de uma canção executada por uma guitarra, por exemplo, pode sintetizar uma camada de significações dentro da composição, antecipando a melodia que vem adiante já climatizada pelo timbre peculiar do instrumento. Em “Infinita highway”, canção analisada a posteriori, temos esta convicção. Dessa forma, compreendemos o timbre como partícula constituinte da obra final que é a composição musical, além de representar um painel expositor de cultura, de época, de estilo e de intenções que os cancionistas optam por incorporar às suas canções.

Tiago de Oliveira Pinto, etnomusicólogo², ratifica a ideia de uma estrutura substancial resultante de componentes menores (tal qual o timbre) que formam um todo significativo avantajado, acima de tudo, de representação cultural:

Como em toda investigação de estruturas, a busca por elementos musicais construídos e culturalmente significantes vai levar às menores unidades classificáveis do sistema, que servem de referência para a percepção do todo, o “som organizado humanamente”. Dentro da cultura musical estes elementos menores estarão ligados uns aos outros de maneira relativamente estável, estabelecendo assim a ordem musical vigente (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 236, grifo do autor).

Ordem, organização, hierarquias são constituintes que estruturam a canção. Os “pulsos estáveis e instáveis”, propostos por Wisnik (1989), estão relacionados a outras unidades intrínsecas à linguagem musical e que perpassam por estas questões. Falemos agora dos *acordes*. Um acorde é o resultado da união de três ou mais notas

² Etnomusicólogo é o pesquisador e especialista em etnomusicologia - área que pode ser entendida como uma antropologia da música. Estes pesquisadores estudam o fenômeno musical nos diversos povos e culturas.

musicais executadas em conjunto harmônico. Cumpre alertar que no contexto cultural de cada música os acordes sugerem sensações diversas, a saber: estabilidade, descanso, conclusão, melancolia, alegria, suspense etc. Envoltos na harmonia, são o produto final de notas que se combinam a partir dos *intervalos musicais*, fatores que os classificam como acordes *maiores, menores, aumentados, diminutos*, dentre outras modalidades.

Por conseguinte, o *intervalo musical* consiste na diferença de altura que há entre duas notas. Sua classificação depende estritamente de unidades de medida que se baseiam em uma escala. Estas unidades são o *tom* e o *semitom*³. Quando há uma sucessão de notas, os intervalos são *melódicos*. Quando estes sons operam em simultaneidade, os intervalos são *harmônicos*. Estas construções estão intimamente conectadas à experiência e à intuição dos cancionistas. A explanação ainda que introdutória sobre a prodigalidade de termos que compõem a linguagem musical é imprescindível para captarmos parte das afirmações atribuídas às análises das canções desta pesquisa, tendo em vista, como exemplo, a aplicação de uma grafia baseada nesta disposição de *intervalos*.

Na obra *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, José Miguel Wisnik confere total respaldo ao som como ferramenta basilar para a realização musical – do ponto de vista cultural e físico, conjuntura de grande valia para as nossas apreensões. Compreendemos, nesse estudo, a estrutura física do som (resultante de impulsões e repousos) e o seu uso pelos humanos, o que se estabelece como uma manifestação de cultura. Por essa diligência, o autor pauta suas convicções diante de um extenso leque de denominações e comparações precisas para músicos e não-músicos apreenderem todas as questões expostas.

Músicos e compositores, cabe ementarmos, desfruem do som por meio da variedade timbrística de cada “coloração” peculiar dos instrumentos, espaço que inclui a voz humana. Contudo, consoante ao que propõe Wisnik (1989, p. 18), falar de *som* é também tratar do *silêncio*:

³ Em geral, na música ocidental e na tradição da música popular, um *semitom* ou *meio-tom* é a menor distância existente entre duas notas em uma escala diatônica. É o conhecido intervalo de “segunda menor”. O *tom*, por conseguinte, é basicamente a soma de dois *semitons*. Ou seja, um *semitom* é a metade de um *tom*. No entanto, algumas experiências na música moderna e contemporânea, a exemplos do maestro francês “Pierre Boulez” (música erudita) e da norte-americana “Wendy Carlos” (música eletrônica), trouxeram-nos peças musicais com o uso de intervalos de $\frac{1}{4}$ de tom e outras distâncias tonais até menores, configurando o termo “microtom”. O microtonalismo também chegou ao *rock*. Por intermédio das guitarras de Greg Ginn, a banda estadunidense de *hardcore punk* “Black Flag” passeou por essa experiência.

Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som (...) Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos.

Ao lançar olhares ao nosso objeto – as canções do Engenheiros do Hawaii – fomos capazes de perceber que o silêncio é, sem dúvida alguma, constituinte dos sentidos que Humberto Gessinger imprime em suas composições, tanto o silêncio na posição de pausa e ausência sonora, quanto o silêncio enquanto palavra grafada e subsequentemente cantada. Em “Além dos outdoors”, faixa presente no *corpus* desta pesquisa, o músico gaúcho trabalha sob a reiteração do silêncio presente na letra e, em perspectiva antitética, utiliza o vocábulo com um maior grau de intensidade e altura expandida no momento da entoação:

*por mais que a gente grite
o silêncio é sempre maior
por mais que a gente cante
o silêncio, o silêncio, o silêncio, o silêncio...*

Embora em um acompanhamento predominante de sons contínuos, está ali a noção de silêncio engendrando os significados da linguagem cancional através do jogo de palavras e ideias em contradição, estigmas do estilo de Gessinger em toda a sua trajetória artística. Em “Hora do mergulho”, composição de 1995, o cancionista se apossa da mesma palavra no exato momento em que cessa a execução dos instrumentos, a fim de antecipar a ausência de som, aproximando a sua expressão ao conteúdo anunciado:

*(últimas palavras, lucidez completa)
depois: silêncio*

O último verso do fragmento – *depois: silêncio* – é sussurrado pelo vocalista, intencionalmente, sem qualquer acompanhamento instrumental. O silêncio faz uma ponte entre um som e outro em seus repousos. Assim, faz a música “tomar fôlego” para então continuar a sua narrativa.

Em outra produção de Gessinger, “Insular”, do álbum-solo também intitulado *Insular* (2013), deparamo-nos com a palavra *pausa* espelhando o seu sentido essencial ao plano sonoro, o qual ruma para um corte áspero que determina o desfecho da canção:

procurar
o tom, o par
o som, a pausa

Os exemplos que citamos comprovam que muitas canções da banda Engenheiros do Hawaii costumam ser construídas a partir de compatibilidades entre som e palavra e a assimilação das unidades que por aqui comentamos (acordes, intervalos, timbres, altura, intensidade, etc.) corporificam a base significativa de seu discurso musical. Por consequência, toda a gama de explicação de Wisnik (1989) acerca do som e suas propriedades, nos são essenciais nessa atividade exploratória.

Nossa investigação dos elementos formadores da canção muito se deve às noções escritas destes dois teóricos que, coincidentemente, não analisam a linguagem cancional, como também são profícuos compositores. Enquanto usufruímos do método de leitura funcional de Luiz Tatit, abraçamos o cuidado avaliativo de José Miguel Wisnik em uma visão microscópica das unidades que realizam essa linguagem. cremos que uma leitura é capaz de complementar a outra e juntas engendrarem a estrutura analítica que diligimos no presente trabalho. Procuramos dar corpo à nossa pesquisa por estas vias diferenciadas. Nesta demanda, os aspectos físicos que penetram a linguagem musical e o estudo entre letra e melodia percorrem juntos.

2.3 A semiótica da canção de Luiz Tatit

“Parece-nos que o mundo humano se define
essencialmente como o mundo da significação”
(Algirdas Julien Greimas)

Embasado na dimensão da semiótica enquanto método de análise, Luiz Tatit desenvolveu conceitos e modelos funcionais que nos revelam um leque de possibilidades analíticas para desmembrar vários signos que pairam sobre a canção.

Nesse momento, discorreremos de forma mais aprofundada sobre as notações do autor paulista. A relação íntima entre som e palavra ganha um olhar cuidadoso sobre suas concepções a partir da correlação dos planos de *expressão* e *conteúdo*. Há diálogos constantes entre os procedimentos que expõe e as esteiras teóricas de A. J. Greimas, bem como os estudos semióticos de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille. Caminharemos sobre alguns deles adiante a culminar, nos capítulos vindouros, em exemplos gráficos de alguns de seus modelos de notação musical encontrados principalmente nas obras *O cancionista: composição de canções no Brasil* e *Semiótica da canção: Melodia e Letra*. Nestas e em outras obras, Tatit assegura a contribuição greimasiana no universo do estudo das significações reconhecendo-o como o “grande semioticista” que em seu ônus trouxe-nos sistemáticos “estratos gerativos de sentido” (TATIT, 2001, p.11).

O modelo que o brasileiro propõe, apesar da visível originalidade por conta dos recortes gráficos e demais artifícios, procura sempre avizinhar as denominações do universo da semiótica ao semblante da composição musical. O gesto oral, sinuoso pelo advento da melodia, é precipuamente o objeto posto em relevo pelo estudioso para que sejam tecidas as suas análises. Nós ecoamos parte destas amostras para compreender e originar nossas leituras.

Sabemos que nem todos os valores articulados no espaço textual compreendem toda a sua cortina de significação. Nesse construto, a semiótica é uma ferramenta que opera como semente na constituição de um novo ambiente, o “microuniverso semântico”, onde “a significação que nos parece emanar da superfície do texto pressupõe na realidade a compreensão de um sistema complexo de funções sintáticas que sustenta esses efeitos de sentido terminais” (TATIT, 2001, p.14 - 15). Essa noção de um campo de significação singular compreende-nos a existência de uma “gramática melódica” e a canção, como qualquer narrativa, tem sua busca de ordenação de sentido.

No espaço semântico da canção, um fator de extrema importância é a atuação da fala nesse processo instantâneo. Conforme argumentamos anteriormente, a pujança do cancionista também está na atividade entoativa. A entoação, ao realizar a melodia, faz surgir novos estratos de significação. A partir destes fundamentos, as atribuições da fala na linha melódica da canção correspondem a um registro vocal emitido através de uma tensão física. Ratificando estas palavras, “a presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto

personalista no interior da canção” (TATIT, 2003, p.8). Nesse dinamismo, as vogais são responsáveis por manter uma oscilação que produz a entoação – uma gestualidade oral sinuosa por conta da melodia. Já no caso das consoantes, há uma intervenção vocal que interrompe o caminho sonoro contínuo das notas entoadas, cortando a sonoridade daquilo que entoamos. Em suma, é nas vogais que a melodia se corporifica. Por parte do ouvinte, a apreensão dos registros que emergem sobre a canção depende, substancialmente, de uma boa retenção do “gesto entoativo”. A voz é, sobretudo, um elemento performático que pode manifestar vontades, intenções e mais uma série de imagens significativas.

Há, nesse debate, uma distinção entre a voz que emite a *fala* e a voz que emite o *canto*. Na obra *O cancionista*, Tatit (2002) preocupa-se entre tantas noções, com a dicção dos cancionistas, fator que atribui grandeza ao que é dito, ideia-chave de sua pesquisa. Para o estudioso, “a voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções” (TATIT, 2002, p. 15).

No eixo das investigações dos objetos estudados por Tatit, captamos a importância do percurso gerativo de sentido, engenhosamente explicado pelo Professor e pesquisador José Luiz Fiorin. Esta estrutura teórica é de suma valia para as nossas depreensões e análises, uma vez que este é um dos caminhos conduzidos por Algirdas Julien Greimas.

Greimas, principal influenciador da semiótica de Tatit, desenvolveu uma forma peculiar de designar o percurso gerativo de sentido a partir de seus vértices, com a finalidade de estabelecer uma via para entender como se constitui o sentido em uma obra, ou seja, o que ela diz e como diz. Sem dúvidas, este feito é de essencial importância para o funcionamento da teoria semiótica.

Segundo Diana Luz Pessoa de Barros, “a semiótica deve ser assim entendida como a teoria que procura explicar o ou os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano de conteúdo” (BARROS, 2005, p. 13). Dessa forma, compreendemos com mais clareza a existência de um percurso para entender os níveis de construção de sentido nas diversas formas de expressão.

Para Fiorin, eloquente estudioso da obra de Greimas, “o percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo” (FIORIN, 2000, p. 17). Estes

patamares são constituídos e denominados como níveis: *fundamental*, *narrativo* e *discursivo*. Cabe-nos esclarecer que o sentido depende de uma relação estabelecida entre estes pontos (BARROS, 2005). Encadeados, os níveis se alargam em uma escala que vai do mais simples ao mais profundo.

Em uma concepção estabelecida por relações de contrariedade, dentre outros elementos, o nível *fundamental* apresenta-nos como uma etapa mais abstrata. Fiorin sintetiza que

Cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica /euforia/ *versus* /disforia/. O termo ao qual foi aplicada a marca /euforia/ é considerado um valor positivo; aquele a que foi dada a qualificação /disforia/ é visto como um valor negativo. (FIORIN, 2000, p. 20).

Em análises de canções, observamos que estes valores são penetrados constantemente no engenho musical. Podemos exemplificar a noção destas qualificações na canção “Nuvem”, do próprio Engenheiros do Hawaii, na qual notamos no plano da letra palavras que acometem sensações de um eu-lírico marcado pela ausência, pela tristeza da iminência de partir e pela solidão:

*se está chegando o fim da linha
tá na hora de saltar
se está com ele, está sozinha
e sozinha não quer mais ficar
diga adeus
diga adeus ou não diga nada
diga adeus*

A *ausência*, nesta perspectiva temática, opõe-se à *presença*. Enquanto no primeiro termo temos um elemento de valor *disfórico*, no segundo, temos um elemento de valor *eufórico*. Poderíamos até esmiuçar o termo em três instâncias: *ausência* (disforia) / *não-ausência* (não-disforia) / *presença* (euforia). Alertamos ainda que o fragmento acima pertence a uma canção em que as unidades que competem no plano musical reforçam os mesmos sentimentos elencados no plano da letra, ou seja, melodia e letra agem em ação conjunta.

O segundo nível, *narrativo*, difere-se do primeiro por focar na ação do sujeito, esta que pode “transformar” os conteúdos, ao invés de afirmá-los ou negá-los (BARROS, 2005). Nesse patamar, que trabalha sob a perspectiva de um *sujeito* e um

objeto e apresenta-nos dois tipos de “enunciados” (*de estado* e *de fazer*), encontramos a *conjunção* e a *disjunção* como elementos dicotômicos (pertencentes à classe dos enunciados de estado). *Sujeito* e *objeto* são, nesse plano, denominados como *actantes*⁴. Estas faculdades nos interessam, pois *conjunção* e *disjunção*, dentro de uma instância primária – *Junção* - compreendem-se como nuances que também podem instituir valores significativos dentro da linguagem de uma canção. No fragmento que destacamos anteriormente, verificamos que há um distanciamento entre *sujeito* e *objeto*, ou seja, existe uma relação de *disjunção* entre esses *actantes*: *se está com ele, está sozinha / e sozinha não quer mais ficar*.

O terceiro nível é o *discursivo*. A princípio, a investigação discursiva baseia-se em estratégias de persuasão na relação *enunciador / enunciatário*. Factualmente, esta é a etapa mais significativa para a nossa pesquisa. Pois é neste grau em que se aloca as maiores ramificações da semiótica que utilizaremos no decorrer do trabalho. Falamos dos *percursos temáticos*. Dentro desse âmbito, Barros expõe que

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia (BARROS, 2005, p. 53, grifo do autor).

A *enunciação*, por sua vez, perpassa pelas ordenações *narrativas* e *discursivas* no trabalho de mediação entre ambas. Do ponto de vista semântico, os percursos temáticos são dois: *tematização* e *figurativização*. Não devemos, todavia, alongar em demasia a discussão acerca dos processos temáticos e suas digressões, posto que, especificamente no tocante à canção, o autor Luiz Tatit contribui-nos com um arcabouço teórico próprio que embasa toda a análise do material que elencamos como objeto da pesquisa – as cinco canções da banda Engenheiros do Hawaii. Consequentemente, uma leitura da semiótica de Tatit que trata deste conteúdo receberá um espaço distintivo no decorrer da escrita.

Tão relevante quanto a exposição sobre o percurso gerativo de sentido está a divisão dos planos da linguagem em duas esferas: *plano da expressão* e *plano do*

⁴ O termo *actante*, na semiótica, refere-se àqueles que, inscritos no texto, executam ou sofrem a ação. Enquanto “personagens”, os *actantes* detêm papéis variáveis nos percursos narrativos (BARROS, 2005).

conteúdo, teoria proposta pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (2003). Baseado na dicotomia de Ferdinand de Saussure, a qual atribui o signo como uma fusão entre *significante* e *significado*, Hjelmslev compreendeu a manifestação do conteúdo de um texto e o seu significado como unidades também dicotômicas. No plano do conteúdo, encontramos os estratos gerativos de significação. Noutra via, no *plano de expressão*, estão os processos formais que concretizam o conteúdo (TORRES, 2004). Segundo Tatit, Hjelmslev optou por “rebatizar” as unidades saussureanas ao apropriar o termo *significante* em *plano de expressão* e o *significado* ao *plano do conteúdo*, além de “substituir a ideia de signo pela de semiose entre os planos” (TATIT, 2018, p.5).

Na semiótica da canção, Luiz Tatit aproxima os dois planos para alicerçar suas premissas, afirmando a interseção que há entre estes polos. Sabendo-se que estas esferas podem atuar reciprocamente, é possível, dentro de uma canção, reter essa confluência, de tal forma que a expressão exteriorize o conteúdo (TATIT, 2018). Na canção “Vozes”, composta por Gessinger, presente no álbum *A Revolta dos Dândis*, notamos essa ocorrência. Os arranjos dessa canção são constituídos de constantes repetições tanto no plano da letra quanto no acompanhamento instrumental:

*se você ouvisse
as vozes que ouço à noite
acharia tudo que faço natural
se você ouvisse
as vozes que ouço à noite
acharia tudo que faço natural*

O arranjo, cheio de *ostinatos*⁵, amplifica a ideia de reiterar o que está sendo dito pelo sujeito do discurso, o qual se presencia no *plano do conteúdo* e também nas várias repetições de frases melódicas, isto é, no *plano da expressão*. Segundo Diana Barros (2005, p. 85), este acontecimento aqui arquitetado pelo compositor da canção é também denominado de *semi-simbolismo* e ocorre “quando uma categoria de expressão, e não apenas um elemento, se correlaciona com uma categoria do conteúdo”.

Consoante a este debate, lembramos que é percorrendo pela corrente greimasiana que Tatit alicerça boa parte de seus mecanismos operacionais no

⁵ Os *ostinatos* “são as repetições melódicas, rítmicas ou harmônicas padronizadas” (TORRES, 2014, p. 107).

momento analítico das letras e elementos musicais em suas obras. Greimas aceitou o projeto estruturalista de desenvolver uma descrição semântica formal e sincronicamente social e cultural de textos e discursos na qual as tensões e sobressaltos podem exercer essa atividade discursiva. Por parte de Tatit, um conceito abordado nesta delimitação é o de *tematização* como um processo constitucional de significados no escopo musical. Sob os pressupostos de Greimas, de forma primitiva, desdobramos o termo *tematização* através da premissa, em parceria à J. Courtés, exposta no *Dicionário de semiótica*. Em suas palavras:

Em semântica discursiva, a tematização é um procedimento – ainda pouco explorado – que, tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, os dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo assim caminho à sua eventual figurativização (GREIMAS & COURTÉS, 2011, p. 496).

Dentro dessa semântica do discurso, o procedimento de tematização compõe a construção e concretização dos sentidos propostos pelos enunciadores ao sugerir uma recorrência de valores que, abstratamente, passam pelo percurso gerativo de significações. Essa recorrência se dá pelo encadeamento de temas. O recurso da tematização nos oferece um caminho para o sentido, o qual perpassa pela *figurativização* – aonde o sentido vem se concretizar. Estes dispositivos não necessariamente se opõem. Dotados de uma coerência interna, são noções que podem operar em conjunto como vias de significação intrínsecas às narrativas.

Ainda na semiótica greimasiana, enquanto um “procedimento de conversão semântica”, nesse jogo de linguagens, “a tematização pode concentrar-se quer nos sujeitos, quer nos objetos, quer nas funções, ou, pelo contrário, repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura narrativa em questão” (GREIMAS & COURTÉS, 2001, p. 496-497). Assim, nos certificamos que os agentes que se corporificam na estrutura musical são passíveis dessa abrangência.

Em um passeio pela mesma via de sentido, Tatit contribui-nos nesse diálogo adaptando o conceito do grande semioticista à análise da canção. Nesta congruência, na investigação da canção popular, corresponde à *tematização* a “reiteração da melodia e reiteração da letra” (TATIT, 2003, p. 9). Os temas podem ser interpretados como conteúdos linguísticos e sonoros que se manifestam nas canções por meio das reincidências de melodia e letra e facilitam ao ouvinte a memorização e identificação

das peculiaridades de cada canção. Para Tatit (2003), a qualificação de personagens, de objetos, a exaltação ou as ações dos mesmos enumeram noções de reiteração tanto melódica quanto de letra, o que confere uma identidade interna ao “núcleo identitário” da canção.

A autora Diana Barros complementa que “tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas concebidos abstratamente” (BARROS, 2005, p. 66). Dessa maneira, as canções se organizam para assim serem concebidas como canções *tematizadas*, normalmente músicas eufóricas que apresentam reiteração da letra e dos motivos melódicos. Segundo Tatit (1987, p. 47), “o parâmetro musical mais importante na constituição dos temas é a duração (o ritmo da melodia). Com a repetição da mesma duração, já temos uma estruturação temática”.

No contorno do processo dos temas, há também, sob a unidade do gesto vocal, o fenômeno da *passionalização*. Pelo dinamismo da entoação, podemos encontrar muitas de suas características em canções culturalmente ditas “românticas”. Para Tatit:

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estilos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes (TATIT, 2003, p. 9).

Sob o processo de *passionalização*, reincidentem as sensações naturais pelo contorno da melodia com o advento de alguns dos parâmetros do som, a saber: *duração* - o tempo de permanência do som, o que nos confere o poder de distinguir sons curtos e sons longos (bastante usuais na configuração passional). No plano da duração também observaremos o quesito “andamento” – este que pode variar em *acelerado* ou *desacelerado*; *altura* - propriedade concernente à frequência do som que nos permite diferenciar sons agudos e graves – esta categoria no âmbito da expressão musical se relaciona também à noção de tessitura (*concentrada* ou *expandida*).

Mediante a estes parâmetros, depreendemos que o registro oral transcende as impressões e sentimentos de um enunciador no *timing* da canção, o que nos confere

mais possibilidades de acepções de sentido. Nas canções ditas *passionalizadas*, notamos uma dicção qualificada por experiências introspectivas, as quais podem convergir em um estado de *disforia*; expressar um distanciamento entre sujeito e objeto; enfim, situações disjuntivas ou conjuntivas que acabam muitas vezes espelhadas no seu mapeamento melódico. O sujeito instituído na voz destas canções, habitualmente, busca por algo, alguém ou algum lugar e usa como vetor as elevações no delineamento da melodia. A expansão às alturas do campo de tessitura preenchido pela letra é outro marcador que rascunha esta forma entoativa passionalizada.

Nesse viés de tensão passional, podemos recorrer às noções de Zilberberg, estudioso da semiótica e autor, em parceria com Fontanille (2001), da obra *Tensão e significação*, teóricos em que o pesquisador Luiz Tatit encontrou mais elementos que corporificaram suas leituras de letra e melodia, a exemplo das tensões passionais. Para estes autores, como premissa básica, “a emoção é concebida como portadora de significação” (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001, p. 279). Tanto *emoção* como a *paixão*, enquanto caminhos de produção de sentido através dos percursos temáticos são dois dos debates importantes que recebem um capítulo à parte neste estudo, o qual opera entre tantas vias pelas modulações *tensivas* e *fóricas*, valores acionados à percepção e ao sentimento, respectivamente. Ainda sobre estas condições inerentes às canções passionalizadas, Fontanille & Zilberberg (2011, p. 280) sintetizam que “a emoção é tratada como um signo, signo de si própria ou signo de outra coisa, e é desse modo que ela tem sentido, ou sentidos”.

Estas marcas pairam na linguagem musical instauradas como aspectos subjetivados por um eu lírico que detém a melodia rente ao que está sendo expresso na letra. Tatit (1987) chama-as de “sintomas de tensão”. Assim, captamos que a melodia tem o condão de expressar modalidades. Portanto, “aquilo que o texto descreve, com relativa precisão, através de seus recursos específicos, a melodia reforça traçando um contorno que pode ser lido (ou ouvido) na mesma orientação do texto” (TATIT, 1987, p. 33). Nessa ótica, estes e outros traços inerentes à personalidade de um sujeito (debatidos por Fontanille e Zilberberg) figuram no campo de observação da semiótica como intenções capazes de atribuir sentido a uma linguagem.

Em se tratando de linguagem musical, os processos de *tematização* e *passionalização* alinham-se em compatibilidade entre os planos de letra e melodia, consubstanciando o nosso foco de investigação. Esta compatibilização pode emergir

pelas duas vias: melodia exercendo influência na letra e vice-versa. Os recortes melódicos, expandidos ou concentrados, inferem as relações de *conjunção* e *disjunção* que, fatalmente, estarão expostas no plano da letra. Emoção, paixão, desejo, saciedade, exaltação, saudade e uma série de outras sensações e intentos são fatores que, uma vez apontados na letra, sugerem ou antecipam os traços melódicos.

A *modalização* é outra expansão de noções da semiótica greimasiana vinculadas às perspectivas de análise de Luiz Tatit. O conceito de Greimas & Courtés (2011, p. 315) informa-nos que “a natureza do enunciado a modalizar, permite-nos distinguir duas grandes classes de modalizações: a do fazer e a do ser”. No entanto, a semiótica reconhece quatro modalidades que se emaranham nessa divisão binária, são elas: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber* (BARROS, 2005). Tais modalizações são capazes de converter as relações entre o sujeito e os valores. Tatit (1987) reflete sobre estas convergências no procedimento da canção por via de seu caminho de geração de sentido. Dessa forma, o autor frisa que

Todos nós mantemos relações modais com aquilo que fazemos. Essas relações podem ser designadas por quatro verbos principais: /querer/, /dever/, /saber/, /poder/. Não faço algo que eu não quero, não devo, não sei ou não posso. Portanto, todo “fazer” pressupõe todos ou alguns desses verbos. Na relação destinador (locutor) / destinatário (ouvinte) da canção popular há evidentemente dois “fazeres”: um do locutor e outro do ouvinte. Ambos pressupõem todos ou alguns desses verbos (TATIT, 1987, p. 3, grifo do autor).

A modalidade do *ser* se conecta mais com as canções passionalizadas, uma vez que o cancionista traz as suas insinuações e sensações ao seu público, atraindo o ouvinte para aquele estado pelo qual ele elaborou sua canção. A modalidade do *fazer* se associa mais às canções tematizadas. O que prevalece nessa narrativa são suas ações e a performance, por exemplo, em meio ao processo entoativo.

Na expressão musical, estas ocorrências frente às diversas unidades que vitalizam a canção nos são apresentadas de forma instantânea. Podemos mencionar, nessa mesma ótica, novamente as palavras de Wisnik (1989), que relatam a convergência entre as particularidades do som, as quais se unem também em uma operação simultânea:

No entanto, é preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim

como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser (WISNIK, 1989, p. 21, grifo do autor).

A partir dessa leitura, há de convir que a tradução dos estratos de significação que delineiam a canção requer, para uma cognição mais plausível, um olhar atento às pequenas estruturas, bem como à operação em conjunto destes componentes que se envolvem no concílio entre melodia e letra, visto que são indissociáveis e uma afeta a existência da outra. Nesse plano, Perrone (2008) contribui com um arremate:

O estudante de poesia musical deve estar alerta para os efeitos textuais produzidos nas construções musicais, particularmente no que diz respeito ao *mood* e ao tom. A caracterização de uma canção como alegre, infeliz, contemplativa, agressiva, sarcástica, etc. é, em alto grau, uma função semântica (PERRONE, 2008, p. 24).

Retornando à incidência dos processos de tematização, passionalização e figurativização (funções semânticas), iremos categorizar com devida cautela as canções de Humberto Gessinger que serão analisadas neste trabalho, à luz, principalmente, da proposta do semiótico Luiz Tatit. A partir dessa seriação de tensões, ampliam-se as possibilidades interpretativas. Por conseguinte, reincidentos que as canções *tematizadas* apresentarão um caminho melódico mais segmentado, tessitura concentrada, em confluência a andamentos acelerados e, no plano da letra, frequentes sentimentos de satisfação e exaltação de algo já conquistado. Por sua vez, nas canções de tensões *passionais*, iremos nos deparar com contornos melódicos mais extensos e contínuos, efetuados pela valorização da sonoridade das vogais e com andamentos mais desacelerados.

Estamos cômicos de que não há uma dominância de procedimentos figurativos no *corpus* desta pesquisa – processos que operam pela valorização dos elementos provenientes da oralidade, na qual a fala desempenha sempre um papel central na atuação entoativa, como ocorre nas canções *figurativizadas*. A respeito dessa laboração, Tatit (2002, p. 21) sintetiza que “a tendência à figurativização pode ser avaliada pela exacerbação do vínculo simbiótico entre o texto e melodia. O pólo extremo desse processo é a própria linguagem oral, na qual as entoações agem sobre o sentido geral da mensagem”. Ressaltamos que podem incidir na mesma canção mais de uma destas ocorrências, contudo um dos processos deve prevalecer. Há também de considerar que a classificação das canções nestas três categorias nos

acrescenta possibilidades de explanação e nos ajuda a entender como se dá a criação de sentido em cada uma delas, no entanto não esgotam as perspectivas de leitura crítica.

Em concordância com estas ações inerentes à atividade do cancionista que por aqui discorremos, Barros (2005, p. 66) aponta que “o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido”. A semiótica abraça a função de ordenar essas operações abstratas e categorias (TATIT, 2001). Além do mais, a diligência do cancionista designa uma maneira de “enunciar”.

Devemos nos ater aos procedimentos que se movem com a finalidade de manter a coesão entre os elementos que compõe a canção. Nossa leitura das canções do Engenheiros do Hawaii busca olhar atentamente à estas semioses. No entorno desse arsenal teórico, Torres (2014, p. 63) complementa que

Para uma compreensão mais abrangente do fenômeno da canção popular é fundamental que saibamos de que forma se ordenam essa fusão da palavra com a música. De uma maneira geral, texto poético e melodia são dois componentes da canção que se estruturam a partir de um equilíbrio tenso, em que hora há um predomínio de um sistema de signos, ora há o predomínio de outro. Em virtude disso, podemos afirmar que o compositor convive dialeticamente com os dois ofícios: a composição das estruturas melódicas e a composição da palavra.

A dissipação dos signos dentro da linguagem da canção nos auxilia a reconhecer o seu caráter plurissignificativo que vai além de uma arte de expressão de sensações adjacentes à abstração. Esta plurissignificação nos rememora à reflexão de Greimas sobre o *signo* enquanto unidade de sentido para a semiótica:

Signo é uma unidade do plano de manifestação, constituída pela função semiótica, isto é, pela relação de pressuposição recíproca (ou solidariedade), que se estabelece entre grandezas do plano da expressão (do significante) e do plano do conteúdo (do significado), no momento do ato da linguagem (GREIMAS & COURTÉS, 2011, p. 462).

Nessa conjuntura, notabilizamos aqui uma das sementes que brotam os sentidos que se sucedem em diferentes formas de linguagens examinadas pela semiótica, as quais decorrem por uma já conhecida via de criação de sentido. Portanto, reconhecendo a linguagem musical como também um espaço multidimensional de abrangência significativa, concordamos novamente com Torres

(2009, p. 4): “este tem sido o caminho percorrido pela semiótica musical: considerar a música como um texto. E se a música pode ser compreendida como um texto é porque ela possui elementos compatíveis com os da linguagem verbal”. Ate-mo-nos a interpretá-la nessa perspectiva, adotando uma visão amplificada às microestruturas que engendram o construto da obra final.

Consoante a estas concepções, em sua semiótica da canção, Luiz Tatit se preocupa substancialmente com as inflexões do cancionista, que ele denominou de dicção – “sua maneira de dizer o que diz, sua maneira de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente, com sua maneira de compor” (TATIT, 2002, p. 11). Nesse ensejo, é fundamental a distinção entre a voz que fala e a voz que se converte na atividade entoativa traçando a palavra cantada, fator que comentamos anteriormente. Isto posto, o DNA do cancionista transparece em sua voz por uma fronteira verbal e musical e se enquadra como uma forma de *enunciar*. Segundo Tatit:

É pelo cantar que o enunciador sempre “diz” alguma coisa com o texto linguístico e melódico, à maneira do discurso coloquial. Esse “dizer” do enunciador pressupõe, no mínimo, um *saber* em sua competência. Mesmo que o “dizer” revele uma dúvida ou uma pergunta, ambas dependem de um *saber* com relação à temática escolhida pelo componente linguístico. Todo o grau de tensividade investido na letra deve comparecer, da mesma forma, no componente melódico, caso contrário não apreenderíamos uma compatibilidade (TATIT, 2007, p. 169, grifo do autor).

Melodia e letra nasceram uma para a outra e, à vista disso, podem modalizar sua atividade discursiva. Assim refletem os cancionistas. São pelas amostragens de compatibilidades entre os dois componentes, verbal e musical, que compreendemos a prática do compositor no momento de criação. Também por esse fato, enxergamos a distinção entre *letra de canção* e *poema*, as quais podem ser penetrados pelo teor poético. Esta tem seu destino traçado rumo ao ofício entoativo para então “dizer” o que tem para dizer. Aquela, por sua vez, não necessariamente precisará de um vetor tal qual a musicalidade para transmitir seu conteúdo por completo. No entanto, é lógico que muitos poemas têm sua construção de sentido engendrada por elementos advindos da música, bem como uma enorme quantia deles acabam se transformando em canções, haja vista a proximidade entre as duas “artes irmãs”. Tal debate alarga-se às variadas nomenclaturas que aproximam os dois sistemas de signos: musicalidade da poesia, texto musical, poema musical, poema sinfônico, música de

palavras, dentre outros (TORRES, 2009). Para expandir esta possibilidade de investigação, Barbeitas (2007, p. 32) aponta que

Pode-se considerar, então, que na relação entre música e poesia há duas direções de análise fundamentais: uma que parte da matéria-prima som, do elemento musical por excelência, e investiga sua manifestação na palavra; outra que parte da música como metáfora da poesia, num procedimento que traz à luz a ambiguidade típica do discurso poético.

A assertiva deste autor nos alerta para o cuidado de não prosseguir por uma análise abusivamente desmembrada dos componentes linguísticos e musicais sem que consideremos a persuasão da relação entre eles e sem nos ater aos efeitos que uma linguagem infere na outra. Nossa busca pela formação de sentido nas canções rodeia muitas unidades capazes de atribuírem valores significativos, porém, para a eficácia da leitura de uma canção, trilhamos pela encruzilhada na qual todos estes elementos se confluem. Por esse fator, acatamos com todas as letras a feliz passagem de Tatit (2002) que atribui ao cancionista o apelido de “malabarista”. As ferramentas principais que o malabarista criador e intérprete de canções dispõe – letra e melodia – poderão ser, por nós, colocadas em vias distintas de análise, isto é, podemos desmembrar os aspectos formadores do plano da letra e do plano da melodia, mas, sempre com a tendência de alocá-las no mesmo eixo, o que resulta em um todo orgânico capaz de configurar sentido a partir da simultaneidade. Assim, o malabarismo encontra-se também nas mãos de quem tece as análises.

Muito embora as teses desse semiótico rodeiem a entoação do cancionista rumo à descoberta de compatibilidades intermediadas pela fusão *música e palavra*, encontramos palavras do autor que conferem a devida importância ao trabalho nos bastidores de produção das canções, um ofício pouco reconhecido pelos consumidores dessa arte:

O mercado fonográfico aumenta o seu poder de penetração em todas as camadas sociais, enquanto sua principal instância de produção de canções, ou seja, o estúdio de gravação, está cada vez mais distante do conhecimento (ou mesmo da imaginação) do público em geral. Para este, os estímulos que advêm de uma equalização, de uma distribuição dos timbres no espaço sonoro, de uma relação entre plano da voz e plano dos instrumentos, de um emprego da câmara de eco e da reverberação – sem contar a manipulação das próprias ondas sonoras, sintetizando sons inusitados – confundem-se, ainda, com o trabalho artesanal de composição, arranjo e interpretação. (TATIT, 2007, p. 132 - 133).

Neste ensaio: *Canção, estúdio e tensividade*, Tatit estende os olhares ao mercado produtor de canções. Por trás da cena de produção dos fonogramas, descobrimos uma gama de unidades que, no limiar da criação de um todo coerente, ocupam espaço na escala de constituição de sentidos destas obras. No entanto, fases como a pré-produção, produção e pós-produção (distribuição e divulgação das obras) são ofícios não populares para uma considerada quantia de consumidores, ainda que determinantes para o resultado final das músicas.

Em meados dos anos noventa, quando Luiz Tatit dissertou estas ideias, já poderíamos notar uma seleção de estágios que hodiernamente se manifestam nas produções musicais, principalmente no espaço de gravação - o estúdio. O autor sintetiza com eficácia a seriação de afazeres na produção de obras musicais dividindo a atividade também em planos: dos instrumentos e da voz. Esta divisão e os demais passos citados, a saber: manipulação das ondas sonoras, sintetização, distribuição de timbres, equalização, uso de eco e reverberação – são, para a contemplação analítica de nossa pesquisa, de suma importância. Não obstante estas etapas circundem o núcleo identitário da canção, que para Tatit em essência são *letra e melodia*, asseveramos suas condições significativas no plano final de estrutura das canções. Os timbres instrumentais, por exemplo, fortalecem os percursos *temáticos, passionalizantes e figurativizantes* inseridos na linguagem musical e, apesar de serem elencados como itens secundários nesta criação artística, corroboram as intenções já compatibilizadas no discurso proveniente entre melodia e letra. O timbre, a sintetização, os efeitos na voz, as modulações de ambiência sonora e outros mecanismos operados pelos profissionais de estúdio em consonância com as intenções dos cancionistas são também maneiras de dizer, portanto, maneiras de “significar”.

De acordo com Tatit (1987, p. 3), “arranjos e gravações trabalhadas podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção”. A canção, sendo o todo final, atrai ao seu núcleo estas unidades representativas no percurso de sua totalidade de significação. Recorremos, então, à explanação da autora Maria de Fátima Batista que interliga esse mecanismo significativo à semiótica:

A significação, entendida como função semiótica, ou a relação de dependência entre conteúdo e expressão, amplia o seu campo de atuação para tornar-se uma organização complexa e dinâmica. Primeiramente, ela passa a ser concebida como expressão de outro conceito a semiose, que é o processo de produção, acumulação e transformação da função semiótica. Além disso, ela é constituída e manifestada ao longo do discurso, só estando completa no percurso sintagmático do discurso por inteiro. Só a totalidade do discurso (texto) é que vai dar conta da função semiótica (BATISTA, 2003, p. 64).

É da natureza da linguagem cancional se emaranhar nesse procedimento enquanto discurso. Reiteramos, consoante às palavras de Tatit que, para a leitura cirúrgica de uma canção, faz-se necessária a correlação e interpretação destas inflexões peculiares dos planos de *conteúdo* e *expressão*, divisão basilar da teoria de Hjelmslev (2003). Além do mais, a expressão musical abrange a instância da *enunciação*, a qual Greimas e Courtés (1989, p. 166) caracterizam como “o lugar de exercício da competência semiótica”, assertiva que confere a função semiótica subjacente a esta forma de linguagem, cujas textualizações são assimiladas à luz de um processo semiótico singular.

A partir do equilíbrio entre musicalização, oralização e dos demais processos de produção das músicas, a exemplo dos arranjos e performance instrumental, verificamos uma estabilidade que permite que uma canção seja executada sempre da mesma forma. Essa estabilização decorre, consideravelmente, da fixação das notas no plano melódico. A valorização que a linguagem musical confere à fala a transforma em um produto inesgotável, ou seja, enquanto a voz da fala é efêmera e utilitária, a voz do canto, por meio de um intento estético, é duradoura e fincada em uma estrutura que a mantém contínua.

No limiar da busca por este equilíbrio, o compositor de canção dispõe de letra e melodia como ingredientes vitais de sua obra artística. Não existe uma ordem certa para a criação destes componentes, a letra pode vir antes da melodia e vice-versa. Ambas, costumeiramente, nascem juntas. Assim, são atraídas por uma força que tende a encaixá-las ao mesmo eixo. Algumas melodias já apontam para elementos prosódicos que supõem o tema pelo qual a escrita do cancionista passeará. Noutra via, o conteúdo das letras, como tema prévio, sugere caminhos melódicos que tão logo serão entoados. Um caso também corriqueiro é o compositor receber uma letra pronta e, como trabalho, ter de descobrir e acomodar entoações convincentes que estão ali por trás daqueles versos.

Concordamos que, neste labor dos cancionistas, a performance que transluz nos seus gestos por via principalmente da voz contribui na composição dos sentidos das canções. Dessa forma, recorreremos às palavras Paul Zumthor, estudioso de questões como a oralidade e a performance, as quais nos alargam a visão para que cuidemos em considerar outros aspectos que dão cor e significado às obras musicais, passeando pela via de mão dupla ornada por letra e melodia: “A transmissão da boca e ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva” (ZUMTHOR, 1993, p. 222. Grifo do autor). Para Zumthor (1993), o canto torna o texto cênico e está atrelado ao desempenho do corpo.

Não há como desmembrar as funções semânticas no fazer das canções sem que consideremos a voz enquanto um elemento performático possuído pelos cantores. Zumthor (1993, p. 184) complementa ainda que “o canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos”. Assim, não se dissocia a palavra do gesto. Pensamos ser justa uma leitura de composições musicais pautada na premissa de que os marcadores linguísticos da voz e do próprio corpo dos cancionistas apresentam um discurso inerente às suas identidades e estes fatores escorrem nos sentidos de suas composições.

É importante lembrar que os cancionistas, regularmente, pautam o nascimento de suas composições mediante a um trabalho intuitivo. Não é necessária uma formação acadêmica para ser um conveniente compositor de canção. A produção, por sua vez, se difere do trabalho de análise. Saber produzir música não institui o conhecimento para saber analisá-la. O compositor é centrado para criar um todo significativo; o analista o quebra em partes para compreender o processo de criação por via de todas as unidades que o compõe. Ademais, não é da natureza pensante do produtor saber avaliar suas obras. Existem ainda cancionistas, sob os modelos de Chico Buarque e Tom Jobim, que somam a intuição a um conhecimento técnico à vista da cultura musical e literária que adquiriram. Dois dos teóricos basilares desta pesquisa – Luiz Tatit e José Miguel Wisnik – são exemplos raros de personalidades que lidam, além da criação e execução de canções, com o trabalho de escrita interpretativa.

Na obra *Estimar Canções: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido* (2016), Tatit (2016, p. 12) compendia o labor de todo e qualquer cancionista e disserta que

os cancionistas estão sempre musicalizando seus achados orais, mas também oralizando, ou figurativizando, seus achados musicais e, ao mesmo tempo, euforizando com tematizações suas conquistas e passionalizando com percursos melódicos amplos e desacelerados seus sentimentos de falta. Essas gradações são cuidadosamente dosadas pelos artistas mesmo que não cheguem a ter consciência de que trabalham com recursos acima de tudo cancionais. Afinal, nós, os falantes, também dominamos perfeitamente nossa língua natural sem que tenhamos, na maioria das vezes, consciência de sua gramática. A semiótica, no fundo, tenta desvendar essas gramáticas subjacentes às linguagens e às práticas cotidianas ou estéticas para melhor compreender as incansáveis operações humanas de construção de sentido.

Faz parte dos artifícios dos pesquisadores do gênero canção a busca por explicações que revelem os trâmites envoltos na arteirice dos cancionistas, levando em conta o uso constante do recurso da figurativização, cuja incidência evidencia conteúdos eufóricos e passionais diversas vezes na mesma obra.

No processo de investigação da criação de sentido na linguagem musical, abraçaremos a semiótica como contribuinte para a compreensão desse artifício artístico, posto que esta ciência estabelece critérios e objetivos consistentes para uma análise acurada do nosso objeto de pesquisa. O trabalho da oralidade convertida em entoação, por exemplo, é um dos elementos de total interesse para essa semiótica direcionada às significações provenientes da relação palavra e som.

Nesta última parte do capítulo sobre o estudo cancional, comentamos acerca da contribuição de Luiz Tatit e seu maquinismo de análise. O autor utiliza noções da semiótica geral para possibilitar até aos não-iniciados em estudos musicais uma larga série de conhecimentos sobre o fenômeno da palavra cantada com certa acessibilidade, a exemplo das qualificações das canções e da visão zelosa com o fazer dos cancionistas.

Iremos nos curvar a este olhar semiótico rente aos sentidos que flutuam nas canções a serem analisadas posteriormente, almejando uma sintonia com as palavras dos autores que por aqui debatemos. Metodologicamente, a funcionalidade da semiótica aplicada à linguagem musical perpassará por todo o momento analítico de forma gradativa, assim como pontua Tatit (2001, p. 14): “tudo ocorre como se as noções técnicas surgissem das entranhas do *corpus*, atravessassem seus estratos de sentido e se projetassem a um quadro teórico que vai se constituindo gradativamente”. É virtude da semiótica atingir efeitos de sentido instantâneos e comprová-los frente aos objetos passíveis de sua interpretação, haja vista que o alvo de estudo desta corrente teórica seja “o modo pelo qual construímos o sentido em nossas atividades

psicossociais” (TATIT, 2016, p. 11). Pautamo-nos nesse predicado da ciência dos signos frente ao universo sensível que é o nosso objeto.

3 “CONCRETO & ASFALTO”: A BANDA ENGENHEIROS DO HAWAII E O ÁLBUM *A REVOLTA DOS DÂNDIS*

O presente capítulo versa sobre a trajetória da banda Engenheiros do Hawaii no contexto do rock nacional e sobre o disco *A Revolta dos Dândis*, trabalho lançado no ano de 1987. As informações aqui distribuídas nos servem como preparação para a fase de análise das canções, de maneira em que estas noções a respeito da banda, do álbum e do cancionista se conectem naturalmente às leituras das músicas que selecionamos.

3.1 “Nossas vidas”: a banda Engenheiros do Hawaii

No Brasil, uma das décadas de notável expressão para a música popular, com uma vastidão de bandas e artistas que se enquadravam no *pop rock* foi, sem dúvidas, a década de 1980. A sonoridade, as nuances e ideologias ainda ressoam na atualidade eternizando-a no cenário nacional. Como em outros momentos, várias canções moldaram o imaginário musical brasileiro. Questionamo-nos, inclusive, sobre o atual contexto e respaldo da música popular no Brasil após estes anos, cujas aparições de bandas de rock por toda parte foi um fator considerado por muitos como marca nacional. Parece-nos que o patamar atingido neste ínterim pelos grupos e artistas roqueiros tornou-se inatingível nos tempos atuais - o que justificaria a força destas eras na história da música popular brasileira. Flávio Barbeitas ratifica com eficácia tal indagação:

Pois não se trata de, nostalgicamente, lamentar perdas – não me parece que, em si, a produtividade da tradição musical brasileira esteja por acabar – mas sim de verificar que o que efetivamente se esgotou foi o construto discursivo que, acompanhando o fenômeno musical no Brasil, interpretou-o como obra popular e como característica da nacionalidade (BARBEITAS, 2009, p. 145).

O justo comentário de Barbeitas, apesar de apresentar uma maior largueza frente à música popular do Brasil, discute a questão da nacionalidade e põe em relevo um debate sobre o que esta tradição supostamente perdeu nos dias atuais para não atingir o nível anteriormente “canonizado”. E podemos, sem dúvidas, lançar as palavras do músico e pesquisador frente às produções do rock nacional na atualidade. Alertamos que, no entanto, este não é o nosso objetivo – traçar um painel histórico do rock brasileiro. Contudo, cabe a nós entendermos os traços peculiares da década de 1980 para amplificar as matizes do cenário que revelou a banda Engenheiros do Hawaii e suas canções.

Salientamos que muitos grupos e artistas solo que apareceram nos anos de 1980 continuam produzindo hodiernamente, como o próprio Humberto Gessinger, líder da banda Engenheiros do Hawaii. Gessinger não parou de produzir, seja em novas composições e álbuns inéditos, seja em releituras de canções anteriormente lançadas.

A geração do rock no Brasil desta década nos desperta a atenção a começar pelos nomes das bandas e codinomes de alguns artistas, bem intrigantes, exóticos e chamativos: *Aborto Elétrico, Legião Urbana, Titãs, Engenheiros do Hawaii, Heróis da Resistência, Capital Inicial, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens, Nenhum de Nós, Uns e Outros, João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, Herva Doce, Rádio Taxi, Metrô, RPM, Supla, Degradée, Barão Vermelho, Plebe Rude, Os Replicantes, Egotrip, Ira!, Biquini Cavado, Ratos de Porão, Garotos Podres, Camisa de Vênus*, dentre outros.

Os nomes, debruçados sob temas polêmicos, traziam à tona ora a ironia, ora o culto a fenômenos naturais misteriosos ou simbolizavam a resistência a sistemas de cunho político, do modo em que o escritor Luis Augusto Fischer comenta:

Na época as bandas se batizavam como nomes regressivos ou retrôs pretendendo um certo chique – Os Titãs do lê-lê-lê (depois caiu a segunda parte desse nome), Barão Vermelho -, ou faziam trocadilho puro e simples – Ultraje a Rigor, Capital Inicial -, ou ostentavam uma atitude mais claramente identificada com o aspecto transgressivo do rock, adotando nomes que eram uma espécie de ameaça – Camisa de Vênus (expressão que não se usava na frente dos mais velhos, acredite), TNT -, ou brincavam com certo *nonsense*, namorando ao mesmo tempo as denominações retrô – Paralamas do Sucesso (FISCHER, 2010, p. 284).

Esta década de expansão do rock no país também obteve seu destaque mediante a forte inter-relação com o *rock clássico* e outras vertentes musicais espalhadas pelo mundo, como o *rock progressivo inglês*⁶ - vertente estampada nas influências do Engenheiros do Hawaii; o *punk* anglo-americano, *blues rock* e *folk*, segmentos mais ligados aos grupos estadunidenses, além de se apresentar como resquício da contracultura herdada da tropicália.

Os temas abordados nas letras, as fortes referências às populares personalidades artísticas e o diálogo com obras literárias (brasileiras e estrangeiras) nos parecem um estigma que, com o passar dos anos, não tiveram tamanha continuidade nas canções dos novos grupos de rock nacional. De certa forma, as bandas dos anos de mil novecentos e oitenta, no geral, iconizaram esse momento roqueiro muitas vezes conferenciando suas produções com outras expressões artísticas. Presentemente, é como se estivéssemos nos distanciando de muitos cancionistas do naipe de Arnaldo Antunes, Cazuza, Renato Russo, Lulu Santos e do próprio Humberto Gessinger que, por exemplo, uniram a intuição, a bagagem cultural e um cuidado técnico para engendrar sua trajetória composicional. Entretanto, nosso intento não é julgar os compositores, mas sim reunir marcas da era pela qual nasceu a obra que nos destinamos a analisá-la.

O jornalista e crítico musical brasileiro Arthur Dapieve criou, ainda nos anos de 1980, o termo *BRock* para figurar a década roqueira no Brasil. Para Dapieve, estes anos foram de suma importância e amadurecimento para a consolidação do gênero, tendo como consequências fatais uma maior visibilidade nos meios de comunicação, mais presença no mercado musical e a dificuldade de outras vertentes musicais de emergirem no cenário por conta de se distanciarem do rock.

É essencial refletirmos sobre o contexto que o país vivia para um melhor entendimento sobre o movimento do rock e sua postura frente à sociedade da época,

⁶ O *Rock Progressivo* é uma vertente do rock datada do fim da década de 1960 para o início da década de 1970, tendo surgido na Inglaterra. O estilo marca uma irreverência musical das bandas, cujas produções fogem da ideia de um rock padronizado, aspecto mais comum das músicas *pop*. Como principais características, o rock progressivo, também chamado de *prog*, apresenta uma quebra da estrutura comum em canções que variam entre introdução / estrofe / refrão; a constância de composições longas, de largos e desenvolvidos temas instrumentais; utilização de elementos extraídos do *jazz* e da música clássica; o contraste entre temas, melodias e harmonias configuradas numa mesma canção, dentre outras. Alguns dos principais nomes do rock progressivo mundial deliberados pela crítica são *The Nice*; *Soft Machine*; *Jethro Thull*; *Pink Floyd*; *King Crimson*; *Genesis*; *Supertramp*; *Emerson, Laker & Palmer*; *Frank Zappa*; *Rush* e *Yes*. Para um maior aprofundamento sobre o tema, ver Oliveira (2007).

o que culmina diretamente na influência das composições dos grupos da década. Nesta compreensão, Aline Rochedo (2011, p. 31) também pontua a força do rock nacional e aponta que o *BRock*, “realizado e consumido por jovens, estabelece uma relação de percepção de mundo, no processo de transição política pelo qual o país atravessava”. Rochedo (2011, p. 36) complementa ainda que “vivia-se o início da abertura política e, nesse sentido, a politização da juventude que fazia rock na década de 1980 era a negação do sistema, não como a defesa de direitas ou esquerdas, mas a manifestação do momento social em que o jovem estava”.

O rock brasileiro deu voz à juventude e virou símbolo desse grupo. Nesse âmbito, muitos dos problemas sociais continuavam cada vez mais presentes nas letras e vozes daqueles cancionistas. Constatou-se que “o conteúdo transgressor, nesta abordagem do rock, é percebido a partir de temas polêmicos para o período como sexo, drogas e violência” (ROCHEDO, 2011, p. 36). Além do mais, não há como desconsiderarmos o momento político pelo qual o país cruzava – um cenário de angústia e insegurança. Porém, o rock, cheio de vida, era uma válvula de escape e uma voz de esperança para essa juventude crítica cantar as mazelas e episódios da sociedade. Muitas canções da década de 1980 perpassam por estas concepções: “Estado violência” e “Polícia” (Titãs), “Geração Coca-Cola” e “Que país é esse?” (Legião Urbana), “Sexo” (Ultraje a Rigor), “Selvagem” (Os Paralamas do Sucesso), “Até Quando Esperar” (Plebe Rude), “Terra de Gigantes” e “Toda forma de poder” (Engenheiros do Hawaii), dentre tantas outras.

Nessa ambiência do *BRock*, a banda Engenheiros do Hawaii surgia no ano de 1984 em Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul. Os primeiros integrantes, antes mesmo de lançarem o inaugural trabalho próprio, foram o líder Humberto Gessinger - cantor, instrumentista e principal compositor do grupo; Carlos Maltz (baterista), Marcelo Pitz (baixista) e Carlos Stein (guitarrista). Este último, ao lado do integrante Marcelo Pitz, figurou por pouco tempo na história da banda, conseqüentemente participando pouco da carreira e discografia.

Embora passasse por mudanças providenciais na formação ao longo dos anos, Humberto Gessinger seguiu firme em todas elas sendo, além da voz, a alma do grupo. As canções escolhidas para análise, além do seu registro enquanto compositor, foram e ainda são executadas nos shows do artista nos limites do país – o que comprova a perenidade de suas melodias e letras que perambulam no nosso cotidiano.

Em meados dos anos de 1980, quatro jovens possantes na faculdade de Arquitetura da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul - resolveram montar uma banda que supostamente duraria uma noite, apenas para um festival de música da faculdade. Mal sabiam as proporções e a ressonância que num futuro não muito distante iriam atingir no cenário do rock nacional.

O festival responsável pelo primeiro show da banda, ainda inconsistente, tinha como cunho principal uma relutância às aulas que se encontravam paradas por conta de uma greve. A escolha do nome surgiu em meio a uma crítica aos estudantes de engenharia, curso que historicamente nas universidades costuma ter disputas e rixas frente aos estudantes de arquitetura. Sobre o complemento *hawaii*, também de forma satírica, os integrantes alegam uma referência a um paraíso *kitsch* e aos surfistas de Porto Alegre, uma capital sem praias. O termo também faz alusão às vestimentas em tal caráter dos estudantes de engenharia.

A junção de *engenheiros* mais *hawaii*, irônica e despreziosa, resumia um estilo de vida que os irritavam e simbolizava bem o espírito de época que viviam. Alexandre Lucchese, autor de um livro biográfico sobre a banda, acrescenta que “era uma escolha condizente com o humor da música da época. Bandas nacionais influenciadas pela new wave já estavam adotando epítetos inusitados” (LUCCHESI, 2016, p. 28). Ementamos que o recurso da ironia utilizado desde o nome de batismo “Engenheiros do Hawaii” aponta um estigma forte corrente nas letras das canções da banda, uma marca perene nas composições de Gessinger e seus parceiros. Posteriormente, à vista da irreverência impressa no teor das canções, no rock executado de bombacha e que trazia as personalidades de “Camus”, “Pinochet” e “Fidel”, por muitas vezes no mesmo plano de letra, renderam-lhes o apelido de fascistas.

A simbologia exposta nas engrenagens em quase todos os álbuns e imagens relacionadas à banda dialoga diretamente com o nome “engenheiros” e com a atividade do fazer e criar, constantemente operada por sarcasmo. Escudos de times de futebol, o famoso símbolo *yin yang*, o chimarrão, letreiros e latas de refrigerantes, são exemplos de gravuras estampadas dentro das engrenagens, ou seja, dentro do universo do Engenheiros do Hawaii. A náusea sartriana, o existencialismo estendido à Camus, a vida efêmera, a constante sensação de estar-se perdido, os paradoxos, o futebol, a propaganda, a construção e desconstrução de ditos populares, a linguagem

tecnológica, são ingredientes que se conjugam naturalmente nas linhas e notas de Gessinger no seu ofício de cancionista.

Mesmo fora do eixo Rio – São Paulo, em palcos alternativos na capital gaúcha e no interior, o grupo seguiu com suas apresentações pós-festival da faculdade em 1984. De forma surpreendente, aos quatro ou cinco meses de existência, o Engenheiros do Hawaii participou de uma coletânea envolvendo bandas do Rio Grande do Sul com duas músicas autorais. A coletânea foi denominada *Rock Grande do Sul*, lançada em 1985.

Sobre o surgimento do grupo e suas principais influências, Jaqueline Franz (2007, p. 11) complementa:

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 Progressivo, do qual ainda traz como marca em suas composições o conceitualismo, isto é, um engajamento em torno de um tema.

Franz (2007, p. 10) infere ainda que as referências de Gessinger e seus parceiros vêm desde a década de 1960 e 1970, com a presença do “patriarca do rock brasileiro”, Raul Seixas, assim como dos Mutantes e do tropicalismo - contribuintes que encorpam e trouxeram solidez ao rock que estava por ampliar a sua representação e assumir “uma aparência brasileira”. Nessa ótica, Fischer (2010, p. 286) discorre sobre a consolidação do rock dos anos 1980 e declara que, naquele momento, “toda uma nova massa de ouvintes queria dançar e cantar, agora já sem o choro setentista pelo advento da ditadura, agora de olhos postos num aqui e agora vivo”. A carreira de Gessinger e do grupo estava na tangente de todos estes acontecimentos.

O Engenheiros do Hawaii percorreu pelos meandros da história do rock nacional, atravessando processos de consolidação frente ao mercado musical, os quais as bandas desta geração também passaram e ainda passam, posto que boa parte continuam à ativa. Dentre estes processos, podemos destacar a mudança para o Rio de Janeiro ao fim dos anos 1980, fato que expandiu suas canções de vez para os mercados musicais mais aclamados. No festival *Rock in Rio II*, embora na boca dos críticos pela irreverência, a banda foi ovacionada pelos fãs e se consolidou ainda mais no cenário nacional. Parece-nos que o título do primeiro álbum – *Longe demais*

das capitais – que se encaixava perfeitamente ao grupo porto-alegrense, estava perdendo o contexto por conta da aclamação que alcançaram.

Um segundo ponto de destaque no limiar da carreira dos gaúchos foi a constante mudança de integrantes ao longo de tantas formações que lhes renderam, somados aos trabalhos-solo do líder Humberto Gessinger, mais de vinte trabalhos autorais (sem contar com as coletâneas). Os lançamentos foram distribuídos em mídias que vão do disco de vinil (LP) ao K7, CD, DVD, Blu-ray e, atualmente, todo o material fonográfico está presente nas populares plataformas de *streaming*. A respeito dessa trajetória, Fischer (2007, p. 286) ressalta que “em todos os discos, a cada ano, mudando a formação da banda e alterando os instrumentos que entravam em cena para ajudar a dizer, lá estava o Humberto para comentar a vida”. A mensagem musical de Humberto Gessinger, conforme vimos, é transmitida pela variação de timbres, de instrumentos e paisagens sonoras (maneiras de dizer), em meio à parceria de muitos amigos instrumentistas e em um variado leque de temáticas que compreendem o seu discurso verbal. O pluralismo e o ecletismo, aspectos da estética pós-moderna, atingem os planos verbais e sonoros das produções do compositor.

A essência dos ideais da banda não se diluía por conta da mistura de instrumentistas e aliados nas composições. O registro de voz, elemento fundamental na realização da obra do cancionista, e a execução peculiar, seja em qual fosse o instrumento, estavam sempre ali presentes.

Nas mais variadas fases, o grupo lançou trabalhos que soam mais acústico como os conhecidos *Filmes de Guerra, Canções de Amor* (1993), *Acústico MTV* (2004) e *Novos Horizontes* (2007); em outros momentos passeou pelo rock progressivo, marcado pelo forte diálogo com as bandas *Pink Floyd, Emerson Lake & Palmer* e *Rush*, somado à força do pop e à expressão gaúcha, a saber, nos álbuns *Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouçá Ninguém* (1988), *Várias Variáveis* (1991) e *Gessinger, Licks e Maltz* (1992), este último, que trazia no título os sobrenomes de cada integrante, reforça sua fase mais aclamada, a qual, juntos, lançaram sete trabalhos. O disco encoberto de *hits*, *O Papa é Pop* (1990), contribui para uma transição de inter-relações sonoras; *Simples de Coração* (1995) e *Minuano* (1997) colore o rock da banda com elementos regionais, o uso de *acordeón* e violino; bem adiante, nascem alguns trabalhos mais voltados para o *pop*, mesclando entre sons “limpos” e “pesados” - *Surfando Karmas & DNA* (2002) e *Dançando no Campo Minado* (2003).

No entorno dos shows gravados e lançados, em estúdio, Humberto Gessinger lançou os álbuns *Insular* (2013) e *Não Vejo A Hora* (2019), obras de músicas inéditas, além de um show em formato de dueto com o também gaúcho Duca Leindecker, intitulado *Pouca Vogal* (2009). Estes três últimos títulos nos brindam com canções que fazem uma retrospectiva de todo o circuito musical de Gessinger. Circulamos pelo rock progressivo à balada com a sonoridade do sul; pela autocitação (verbal e sonora); pelas referências literárias aos conteúdos mais atuais, dentre eles - ciência, política e tecnologia. Conforme observamos, não é necessário apresentar a história da banda e do cancionista expondo-a em uma linha do tempo que transcorre perfeitamente ano a ano, pois acreditamos que suas canções, dada a atemporalidade, poderiam simplesmente saltar de um álbum para o outro sem que subtraísse a essência de cada trabalho.

As reinterpretações e regravações das próprias canções são comuns nas produções de artistas do mercado fonográfico. Estas ocasiões nos possibilitam traçar novas percepções sobre elas, posto que estes fatores compreendem também uma modalidade de ressignificação a partir da nova modelagem da obra considerada “versão original”. Para Tatit (1987, p. 1), “os arranjos e as gravações podem produzir de novo a canção, dando-lhe um perfil nem sonhado pelo autor, e podem produzir até o gosto dos ouvintes pela contundência de seus recursos e pela insistência de suas soluções no mercado cultural”. Existem versões distintas de uma mesma canção do Engenheiros do Hawaii espalhadas por sua vasta discografia, a qual expomos boa parte anteriormente. Nos álbuns gravados “ao vivo”, o cancionista se torna um malabarista de sua obra ao misturar refrãos, traçar autocitações e remodelar harmonias e melodias. Este é um ponto perpétuo nas produções de Gessinger. Portanto, concordamos que

Uma canção renasce toda vez que se cria uma nova relação entre melodia e letra. É semelhante ao que fazemos em nossa fala cotidiana, mas com uma diferença essencial: esta pode ser descartada depois do uso, aquela não. O casamento entre melodia e letra é para sempre. Por esse motivo, existem meios de fixação melódica, muito empregados pelos compositores, que convertem impulsos entoativos em forma musical adequada para a condução da letra (TATIT, 2007, p. 230).

Além de recriar suas próprias obras, convertendo melodias e letras, Gessinger tem por costume embasar-se noutras artes para corporificar suas canções. Tal fator vai além das influências e do diálogo com outras produções, assim caracterizando o

uso do *pastiche*⁷ - traço comum às obras do mundo pós-moderno, condição corriqueiramente discutida pelo cancionista em muitas de suas canções. Sem dúvidas, pelo *pastiche*, o compositor atribui novos valores significativos às suas elaborações.

A relação dialógica entre enunciador / enunciatário e entre diferentes manifestações artísticas são também concebidas por Gessinger na seara de suas canções. Esta percepção vai rente às premissas do russo Mikhail Bakhtin (1997), o qual concebe o dialogismo como um princípio inerente à linguagem e determinante para a construção do seu sentido. Frequentemente, o cancionista via seu discurso pautado na interação com o “outro” – seja o outro um interlocutor ou um distinto texto cultural. Segundo Barros (1999, p. 3), “a relação dialógica entre o eu e o tu, no texto, tem sido examinada, entre outras disciplinas, pela análise da conversação, pela semiótica narrativa e discursiva, pela análise do discurso, pelas pragmáticas e teorias da argumentação e da enunciação”. Por isso, coube-nos tracejar, ainda que de maneira rasteira, tal ocorrência, uma vez que buscamos entender o processo de construção de significados nas canções – uma forma organizada tal qual o texto e uma forma de manifestação.

Várias Variáveis, título do nosso trabalho, nomeia o quinto álbum de estúdio do grupo gaúcho, ao passo que aproxima a nossa escrita ao universo da banda, uma vez que, em tantas canções, são constantes as aparições de trocadilhos, assonâncias, aliterações e o jogo de palavras, bem como autocitações nos planos de letra e melodia. As semioses entre os signos que se diluem na composição musical culminam na variedade significativa que marca o ser da canção, agregando ainda mais o título ao contexto da pesquisa.

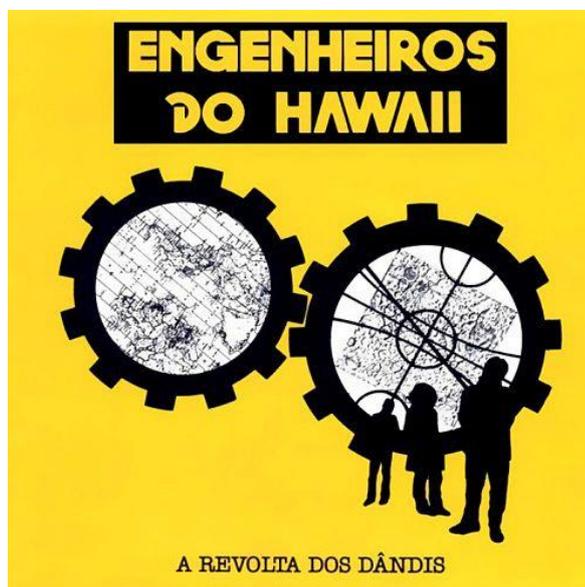
Em suma, o *modus operandi* da criação artística de Gessinger e o nascimento do Engenheiros do Hawaii no contexto da década de 1980 muito nos explicam em relação aos estilos que compuseram a história da banda. As composições, a sonoridade peculiar, o plano de carreira, a mistura de elementos da MPB diante da pujança do rock progressivo e do rock clássico, são matrizes que ainda notamos firmes na produtiva vida musical de Humberto Gessinger, mesmo seguindo em carreira solo. Noticiamos ainda que a banda e o compositor gaúchos já presenciaram regravações de suas canções nas vozes de outros grupos e artistas como *Dado Villa-*

⁷ Para Fredric Jameson, o *pastiche* é uma marca das obras pós-modernas. Trata-se de uma releitura neutra sem o teor satírico da paródia, por exemplo. É a imitação de um estilo singular de algum artista sob “a utilização de uma máscara estilística” (JAMESON, 1985, p. 18).

Lobos (“Toda forma de poder”), *Biquini Cavado* (“Toda forma de poder” e “Infinita highway”), *Anavitória* (“Tententender”), *Duda Matte* (“Somos quem podemos ser”), *Dulce Quental* (“Terra de gigantes”) e *Greice Ive* (“Somos quem podemos ser”). No ano de 2014, foi lançada uma coletânea de interpretações de variadas canções da banda intitulada *Espelho Retrovisor – Um Tributo aos Engenheiros do Hawaii*. Neste álbum especial participam *Anacrônica*, *Phillip Long*, *Monocine*, *Strobo*, *Dingo Bells*, *Dias Buenos*, *Forfun*, *Tsubasa Imamura*, *BLANCAh*, *Mário Wamser*, *A Banda Mais Bonita da Cidade*, *Vera Loca*, *Nevilton*, *Bebeto Alves*, *Dolores 602*, *Lula Queiroga*, *Esteban Tavares*, *Dário Júlio & Os Franciscanos*, *Fernando Anitelli*, *Borba* e *Sonorata*.

3.2 “Datas e nomes”: o álbum *A Revolta dos Dândis*

Fig. 1 – Capa do álbum *A Revolta dos Dândis*



Fonte: *Pra Ser Sincero*: 123 variações sobre um mesmo tema.

A Revolta dos Dândis é o segundo trabalho autoral da banda Engenheiros do Hawaii. O disco, gravado no estúdio RCA, foi produzido por Reinaldo Barriga Brito e lançado em outubro de 1987, pela gravadora BMG. O título faz referência a um

capítulo do ensaio *O homem revoltado*, de Albert Camus, publicado em 1951. Encontramos, no teor das letras, alusões ao comportamento do personagem “Meursault”⁸, criado por Camus no romance *O Estrangeiro*. O autor franco-argelino é um dos preferidos de Gessinger, exercendo fortes inter-relações nas composições frente aos demais integrantes da banda. Os ideais existencialistas debatidos por Jean Paul Sartre e Nietzsche, por exemplo, unem-se à temática do absurdo da vida, do mundo marcado pela efemeridade, da sociedade caotizada na pós-modernidade, da juventude que vive mediante a um bombardeio de informações etc., enquanto pontos de convergência nas canções do álbum.

Este trabalho da banda gaúcha demarca um desprendimento de ritmos como o *ska*, gênero musical jamaicano precursor do *reggae*, que predominava nas canções do primeiro disco, *Longe Demais das Capitais* (1986). Com humor, os integrantes lembram que o *reggae* era talvez o ritmo de execução mais simplória, por isso a predominância em muitas canções do álbum inaugural. A amplitude rítmica, bem como a aparição de novos timbres e instrumentos musicais (gaita, violões, sobreposição de vozes) também são marcadores desse novo Engenheiros do Hawaii, apontando para estigmas que seguiriam nos discos decorrentes.

A Revolta dos Dândis vendeu mais de 230 mil cópias e é o primeiro disco de Augusto Licks, guitarrista notável na formação e história da banda. O novo integrante juntou-se à dupla remanescente Humberto Gessinger (que passou a tocar contrabaixo com a saída de Marcelo Pitz) e Carlos Maltz. Conforme aludimos, essa formação em trio é saudada por fãs como o ápice do grupo. A entrada do guitarrista fortaleceu a influência do rock progressivo na estrutura e sonoridade das canções do Engenheiros do Hawaii. As faixas “A revolta dos dândis I” e “A revolta dos dândis II” apresentam uma continuidade composicional nos elementos sonoros e no discurso verbal, refletindo diálogos com grupos clássicos que adotam essa subdivisão sequenciada das canções. Sobre essa formação, Dapieve (2005, p. 145) ressalta que

⁸ Sobre a inter-relação e as alusões às obras de Camus no álbum, destaca-se a ligação do sujeito representado nas canções de Gessinger ao protagonista Meursault, narrador-personagem de *O Estrangeiro*. Sua trajetória é marcada por assassinatos banais, rispidez e frieza de emoções, sempre exalando indiferença. Ademais, ilustra um tipo de ser humano vago no mundo, sem preocupação com destino, sem projetos e sem tamanhos motivos para viver.

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.

A cargo da estética musical progressiva e das referências filosóficas nas canções, o irreverente álbum, dotado de letras e arranjos audaciosos, recebeu críticas da mídia. A ousadia também se dá pela intromissão de novas paisagens sonoras que encorpam suas composições. Dapieve (2005, p. 145) argumenta que “o álbum era quase anticomercial com suas longas músicas e suas letras proto-existencialistas”. Parte da crítica tratava o grupo como pretensioso e elitista. Em compensação, neste momento, a banda passou a lotar ginásios, casas de shows e expandiu mais ainda suas canções aos horizontes de outras cidades brasileiras.

Muitas canções deste trabalho viraram vitrines representativas dos grandes momentos da banda - “Refrão de bolero”, “Infinita highway”, “Terra de gigantes” e a faixa título do álbum, dividida em duas partes; “Filmes de guerra, canções de amor”, uma canção que mistura rock com elementos de percussão carnavalesca, posteriormente batizou o título de um disco ao vivo lançado em 1993. Na íntegra, o LP (formato pelo qual foi distribuído o disco) tinha a seguinte disposição: *LADO A*: “A revolta dos dândis I”, “Terra de gigantes”, “Infinita highway”, “Refrão de bolero” e “Filmes de guerra, canções de amor”; *LADO B*: “A revolta dos dândis II”, “Além dos outdoors”, “Vozes”, “Quem tem pressa não se interessa”, “Desde aquele dia” e “Guardas da fronteira”.

Outros signos e semioses nos fazem reter mais informações valiosas a respeito da banda e do recorte pelo qual extraímos as canções que apresentaremos nossa leitura de análise. A capa de cor amarela, por exemplo, representa uma das cores vivas da bandeira do Rio Grande do Sul. A trilogia (amarelo, vermelho e verde) seria completada em trabalhos seguintes – *Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouçá Ninguém* (capa vermelha) e *Várias Variáveis* (capa verde) - discos lançados em 1988 e 1991, respectivamente. As engrenagens estão fixadas nestas capas e na maioria dos outros álbuns, indicando a constante engenharia de construção e/ou reconstrução das obras da banda.

É bem possível identificarmos um elo entre as canções de *A Revolta dos Dândis* e as demais músicas do Engenheiros do Hawaii. Nos planos sonoro e verbal, mesmo que em décadas ou situações dissemelhantes, captamos um universo de criação particular no cenário da música popular brasileira. As letras e melodias se

movimentam em comum acordo de ascensão de uma unidade sobre a outra, contemplando o processo de figurativização que engendra boa parte das obras do cancionista. Além do mais, suas composições trafegam pelo diálogo com outras obras, constantemente e, por vezes, fazem uma paródia de si mesmas. As faixas escolhidas no *corpus* de nossa pesquisa passeiam por estas interações.

4 “TENTENTENDER”⁹: ANÁLISE DE CINCO CANÇÕES DE A REVOLTA DOS DÂNDIS (1987), DO ENGENHEIROS DO HAWAII

“a sombra mostrou
o que a luz escondia”
(Gessinger)

Neste capítulo, apresentamos cinco canções do Engenheiros do Hawaii sob a perspectiva da semiótica na operação das análises. Alertamos o leitor para o recorte frequente de fragmentos das letras que estarão situados no centro do corpo textual. Em algumas situações, utilizamos um mapeamento melódico tomando por base um dos modelos desenvolvidos por Luiz Tatit, atributo de sua semiótica da canção. A partir da leitura visual destas figuras, buscaremos aumentar o leque de sentidos inseridos na linguagem musical por via dos elementos compatíveis entre melodia e letra, além da qualificação das canções em *tematizadas* ou *passionalizadas*. Salientamos também a importância do leitor/ouvinte imaginar a entoação da melodia representada graficamente nos trechos que escolhermos, internalizando principalmente o parâmetro do som concernente à altura das notas musicais. Nesta grafia de extratos da melodia, teremos linhas pontilhadas e contínuas. Nos espaços entre as linhas pontilhadas, representamos as gradações em semitons, enquanto as duas linhas contínuas nas extremidades inferirão a região pela qual a entoação melódica estará delimitada.

⁹ “TENTENTENDER” é uma canção de Humberto Gessinger em parceria com Duca Leindecker. A composição foi lançada no ano de 2008 no projeto formado pelos dois artistas intitulado *Pouca Vogal*, posteriormente, foi regravada pelo dueto *Anavitória*.

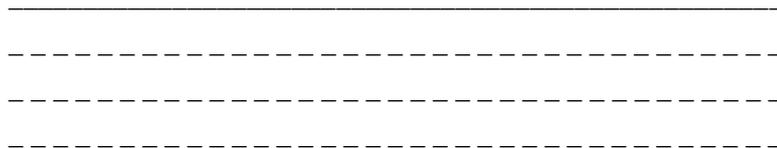
4.1 Primeira estação: “A revolta dos dândis I”

Uma nova fase sinalada por elementos que comporiam um disco mais maduro do que o primeiro álbum - *Longe Demais das Capitais* - é logo marcada pela música de abertura: “A revolta dos dândis I”. A canção, de mesmo nome do disco, é dividida em duas partes. Estas faixas dialogam harmonicamente e demonstram contiguidade nos temas, nos timbres e nas letras.

Em “A revolta dos dândis I”, o panorama inicial é de um rock clássico incorporado por outros artifícios que incrementam e moldam a sonoridade da banda em relação ao trabalho de estreia do grupo gaúcho. É clara a inter-relação com estilos como o *country rock*¹⁰. Os primeiros segundos da canção apontam para unidades que fortalecem as ideias expostas na letra, criando uma primeira instância de compatibilidade entre linguagem verbal e sonora. Nesse sentido, a condução acelerada e contínua remete a uma viagem de trem, temática insinuada na canção. O som eufórico da gaita, que ressoa notas longas durante quase toda a música, lembra a buzina do transporte ferroviário.

O plano melódico primário é de fácil assimilação, pois transcorre quase que em sua totalidade sobre duas notas. Esse estilo direto, sem tamanhas mudanças melódicas e modulações harmônicas se alia tanto ao estilo do rock clássico como também é elusivo a uma viagem contínua. O pequeno salto de notas na melodia entoada por Humberto Gessinger representa-nos um recorte de tessitura concentrada, notas de durações curtas e de intervalos próximos, traço comum às canções *tematizadas*, na proposta de Luiz Tatit. Observamos a primeira figura:

Fig. 1



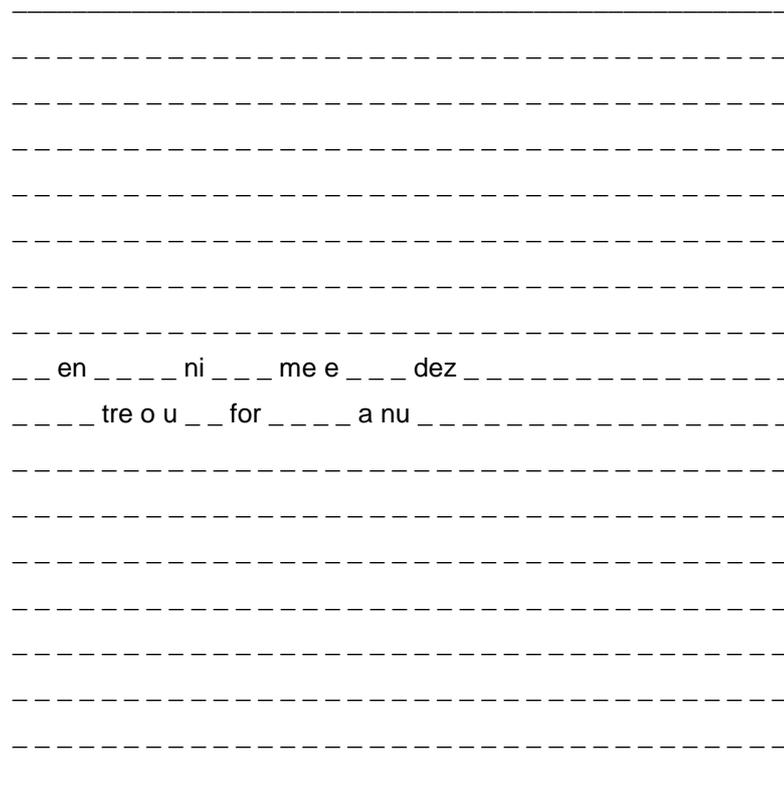
¹⁰ O *country rock* é uma vertente da música popular resultante da fusão do rock à música *country*. Algumas características são o uso de instrumentos acústicos como o violão e a proximidade sonora de estilos como o *blues*. O gênero é muito disseminado nos Estados Unidos, tendo a sua origem atrelada ao país e geralmente é datado a partir dos anos de 1960 e 1970. Bob Dylan, Woody Guthrie, The Byrds e Eagles são exemplos de artistas e bandas que passam por esse estilo.

*entre o rosto e um retrato
o real e o abstrato
entre a loucura e a lucidez
entre o uniforme e a nudez*

O uso da expressão *entre* aponta para a existência de um entre-lugar, conceito erigido por Homi K. Bhabha (2001), um meio termo, uma prisão nos paradoxos, questões externadas por um sujeito irresoluto no seu curso vital. Na figura 1, é acessível perceber o deslocamento físico da palavra *entre* na melodia da canção. Apesar de um salto intervalar curto com relação às notas musicais, o deslocamento, em frequência, compatibiliza-se com o sentido proposto no plano da letra. A melodia é costurada nestes pequenos saltos.

As dualidades, geralmente expondo unidades contrárias, designam recursos linguísticos frequentes na escrita do cancionista. Gessinger delinea sua linguagem por via de antíteses, paralelismos, saltos semânticos etc. Nesta canção, por exemplo, as aproximações antitéticas no plano da letra rumam para um movimento melódico de “vai e vem”, marcador do gesto entoativo perene na composição:

Fig. 2



Fonte: elaborado pelo autor

Assim como ocorre na figura 1, o segundo trecho trabalha sobre as mesmas notas que corporificam a primeira estrofe. Como na trilha de um trem, o caminho melódico permanece em via sem curvas alongadas. A marcha harmônica destes fragmentos pouco apresenta tensões pelo fato de sempre retornarem ao acorde fundamental E (Mi maior) – recurso que confere uma sensação de conclusão, descanso e estabilidade para a audição. Para explicar este evento, Tatit (2007, p. 160) ratifica que “os acordes são tratados como regiões funcionais que gravitam em torno de um pólo de atração tonal (o acorde de tônica)”. O semioticista se embasa nas premissas do quadro de harmonia funcional – desenvolvido por Arnold Schönberg¹¹. Nas estrofes de “A revolta dos dândis I”, os acordes que criam tensão ao se afastarem deste polo de atração são apenas dois – C#m e B (Dó sustenido menor e Si maior) - acordes já previstos no campo harmônico de E (Mi maior). Adiante, a tensão se desconstrói com o retorno à tônica – E (Mi maior), o acorde de resolução. Apesar de a estrutura harmônica rumar sempre para a definição, encaminhando-se para o acorde de tônica, a voz da canção se processa em contraposição e continua envolvida na dúvida, nas incertezas e contradições, com certo tom de ceticismo. As assonâncias e aliterações também são recursos linguísticos que perambulam pela entoação:

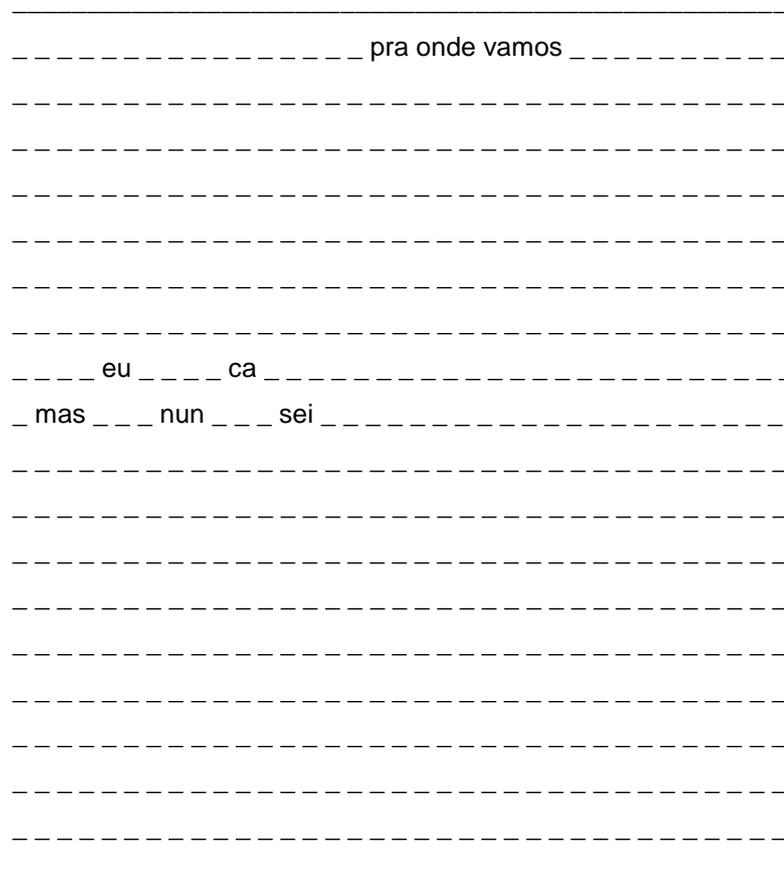
*entra ano e sai ano
 sempre os mesmos planos
 entre a minha boca e a tua
 há tanto tempo, há tantos planos
 mas eu nunca sei pra onde vamos*

Semelhante à voz da fala em uma conversação, ao final das construções frasais, quando asseveramos ou completamos uma ideia sem tonalizar um questionamento, em geral, cadenciamos a voz para uma região de notas mais baixas (graves). Ou seja, em uma asseveração é frequente notarmos uma curva em acento no decorrer da enunciação e, no desfecho, uma descida tonal que caracteriza a

¹¹ Arnold Schönberg (1874 – 1951) foi um relevante compositor nascido em Viena, Áustria. Dentre suas contribuições determinantes para a linguagem musical moderna está a criação de um método de composição denominado “dodecafonismo”. *Harmonia* é uma de suas principais escritas teóricas.

conclusão. No caso de construções que concebem interrogações, uma vez que se estabeleça uma espera por resposta, a curva de notas tende a ser finalizada em regiões mais altas (agudas). O sujeito da canção, na posição de um *actante* qualificado pela condição de viajante sem destino e propósitos, mantém a entoação do seu discurso melódico por meio da *figurativização*. O derradeiro verso desse fragmento da letra – *mas eu nunca sei pra onde vamos* – aponta-nos para um questionamento existencial do eu-lírico, conseqüentemente, a entoação atinge notas mais agudas seguidas de uma vocalização mais intensa por parte de Gessinger:

Fig. 3



Fonte: elaborado pelo autor

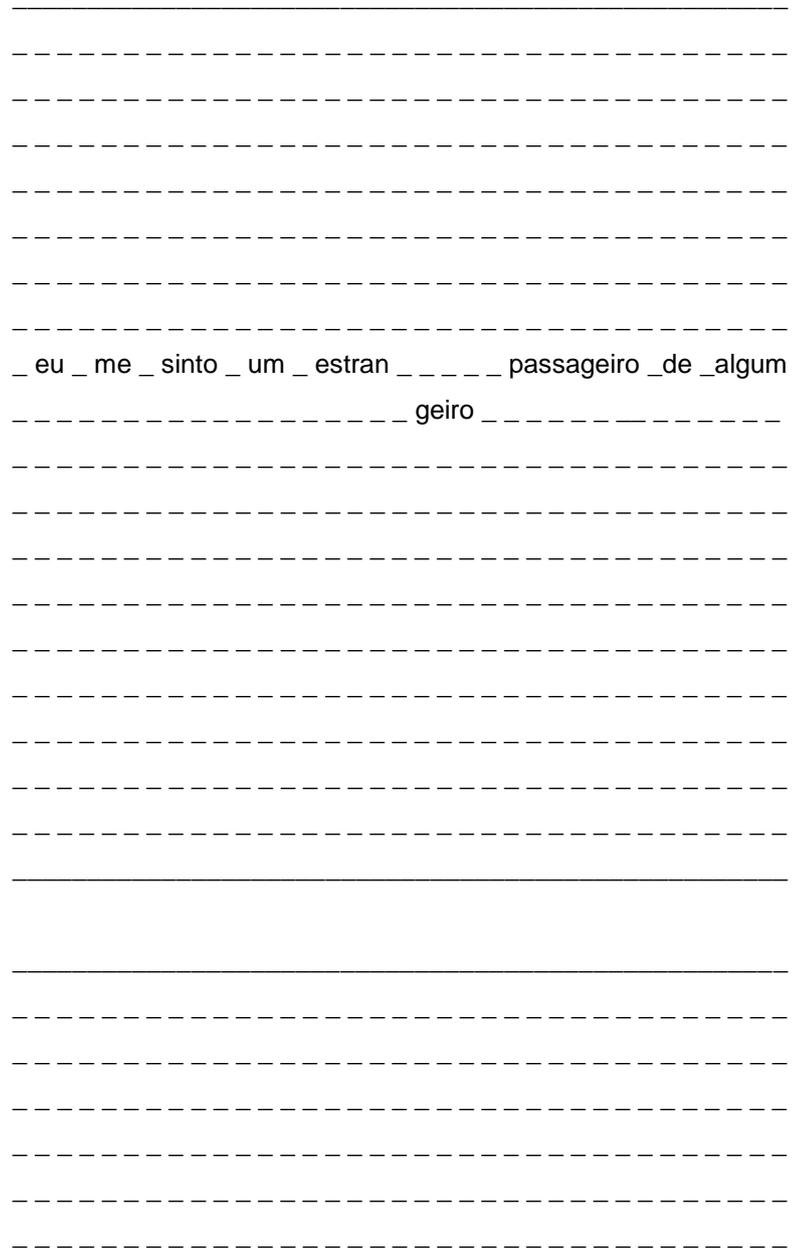
Esse recorte, em uma dicção do cancionista que descreve um notório desespero demonstrado pela intensidade e elevação da melodia, antecipa o refrão da canção, momento pelo qual captamos sua condição de *passageiro*:

*eu me sinto um estrangeiro
passageiro de algum trem*

*que não passa por aqui
que não passa de ilusão*

Os versos supramencionados se alocam, melodicamente, nos seguintes espaços intervalares:

Fig. 4



_ trem _ _ _ _ _ pas _ _ _ _ _ a _ _ _ _ _

_ _ _ _ _ que não _ _ _ _ _ sa _ _ _ _ _ por _ _ _ _ _

_ _ _ _ _ qui _ _ _ _ _

_ _ _ _ _ pas _ _ _ _ _ lu _ _ _ _ _

_ _ _ _ _ que não _ _ _ _ _ sa _ _ _ _ _ de i _ _ _ _ _

_ _ _ _ _ são _ _ _ _ _

Fonte: elaborado pelo autor

A figura 4 traz a grafia melódica do primeiro refrão. É demasiado comum os refrãos serem cantados repetidas vezes e normalmente apresentarem reiterações tanto da melodia quanto da letra. Eles são marcadores tematizados que

corriqueiramente entoamos para reconhecer ou lembrar uma canção. Apesar de uma maior amplitude de tessitura por parte de alguns poucos tonemas¹², a execução das notas entoadas se mantém em durações curtas. As descidas à região grave da tessitura vocal designam um declive normal nas asseverações ao fim das frases, conforme salientamos anteriormente. Humberto Gessinger recorre ainda a um recurso entoativo, o *portamento*, o qual faz com que sua voz “deslize” de uma nota para chegar em outra. Em alguns pontos da canção, percebemos que as palavras por vezes são quase faladas, posto que o cantar esteja na tangente do falar.

Externar a condição de estar em um mundo fugaz e no flagelo psicológico da dúvida é uma das principais mensagens e efeitos de sentido da voz da canção “A revolta dos dândis I”. Sua dicção é estabelecida de maneira clara e direta, fator facilitado pela harmonia fechada em poucos acordes que se avizinham ao acorde de tônica E (Mi maior) e pela melodia predominantemente concentrada em poucas notas. Nessa composição, a voz do canto se aproxima à voz da fala, usando de sua efemeridade.

É cabível ressaltar, no estribilho, a existência de uma variação de sentido na palavra *passar*. Nota-se que, semanticamente, no primeiro uso: *passa por aqui* – o “passar” é físico. Em seguida: *passa de ilusão* – por sua vez, remete a um “passar” abstrato. Os vocábulos *aqui* e *ilusão* conferem ao verbo passar essa dualidade de sentido, o que faz reconhecer mais um traço da escrita gessingeriana – o jogo semântico. Dada a efemeridade das coisas, o termo *passa* duplica-se para adjetivar o tempo inconstante. Por falar em *passageiro*, não há como desatarmos o diálogo e referência aos personagens de Albert Camus nestas viagens, isto é, nestas canções. A vida de Meursault, narrador personagem da obra *O Estrangeiro*, é proferida em muitas das palavras e sensações do eu-lírico criado por Gessinger. Cabe lembrarmos que “A revolta dos dândis” é um capítulo do conhecido ensaio do escritor franco-argelino, *O Homem Revoltado*.

As obras camuseanas se inter-relacionam com a inteireza das canções deste álbum da banda gaúcha, a começar pelos títulos idênticos. Em uma ambiência onde o sujeito parece sempre estar confuso sobre o universo em que se encontra, diante

¹² Segundo Tatit (2003, p. 8), os tonemas “correspondem às terminações melódicas da frases enunciativas”. O termo se relaciona aos tipos de inflexões melódicas das canções (descendente, ascendente e suspensão) e são utilizados pelos compositores para produzir sensações como continuidade, terminação, repouso, interrogação, expectativa, dentre outras.

de tantos estímulos, informações, mudança de valores, está ali o sujeito da canção, marcado pela efemeridade, pelo descentramento e pelo caos que invade seus dias. Os versos anteriores *entre a loucura e a lucidez / entre o uniforme e a nudez*, também configuram os elementos semióticos que presumem a personalidade de Meursault e remetem ao seu ceticismo, sua essência áspera, uma *secura* intrínseca de sentimentos. O uso reiterado da preposição *entre* enrijece essa indiferença às coisas, signo do personagem camuseano. Nos versos iniciais da canção, este uso corrobora a indecisão e a inutilidade das ações desse sujeito que flutua sem tomar decisões, vivendo sob uma sensação de estar constantemente à margem, em um espaço intermediário. Em palavras ditas por Meursault na noite do enterro de sua mãe, fragmento do primeiro capítulo do romance de Camus, constatamos o seu desprendimento e vazio sentimental: “Tomamos todos café, servido pelo porteiro. Em seguida, eu não sei mais nada. A noite passou” (CAMUS, 1982, p. 9). A voz da canção gessigeriana se conecta a essa despreensão.

O “absurdo da vida”, temática abordada por Camus em algumas obras, e a prisão dentro dos paradoxos perseguem o sujeito da canção, deleitado na metáfora da viagem e nas discussões existenciais:

*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*

Por esse prisma, o eu-lírico se enquadra no que poderia ser chamado “sujeito absurdo” – aquele que trava batalhas contra o seu próprio meio, ininterruptamente, em um constante juízo da vida (CAMUS, 1982). Novamente, a intensidade vocal apresenta uma crescente na entoação do último verso dessa estrofe: *mas eu nunca sei pra onde vamos*. Pela reiteração, continuamos a apreender com mais asserção a identidade desamparada da voz da canção.

Em se tratando de identidade, Stuart Hall, teórico basilar dos estudos sobre tal questão, explica convenientemente os conflitos internos que assolam a personalidade dos dois sujeitos em conjunção que pomos em confronto aqui – Meursault e o sujeito no interior da canção de Gessinger:

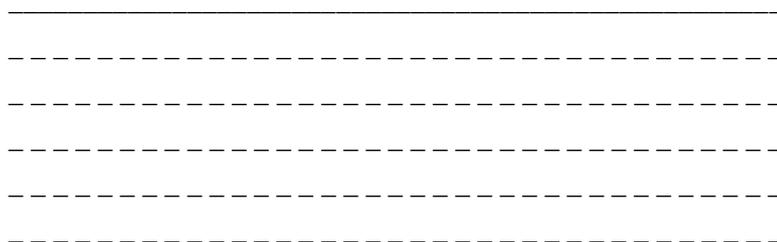
Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2006, p. 9).

Estas mutações contribuem para a culminância de um de ser *descentrado* e *deslocado*, marcador dos dois entes com os quais dialogamos. Diante dessa duplicidade que ora atinge a esfera social e cultural do homem, ora atinge sua existência, compreendemos então a instauração do que Hall designa como *crise de identidade*. A crise está configurada no *ethos* do passageiro que não descobriu o seu lugar e ruma sem destino. Para fortalecer esta tese, Gessinger mantém uma articulação através do paralelismo traçado sob o vocábulo *entre* - uma ponte que coloca em relevo universos contrapostos e aproxima unidades que aparentam distinção:

*entre mortos e feridos
entre gritos e gemidos
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*

O constante jogo semântico, por vezes, confunde as ideias entoadas na melodia, de forma premeditada. Esta confusão cria efeitos de sentido compatíveis com o discurso do eu-lírico, um sujeito desintegrado e conduzido na voz ainda nas mesmas notas das primeiras estrofes em movimento de “vai e vem”. A melodia, para a sua reconhecimento, permanece tematizada em um breve recorte entoativo:

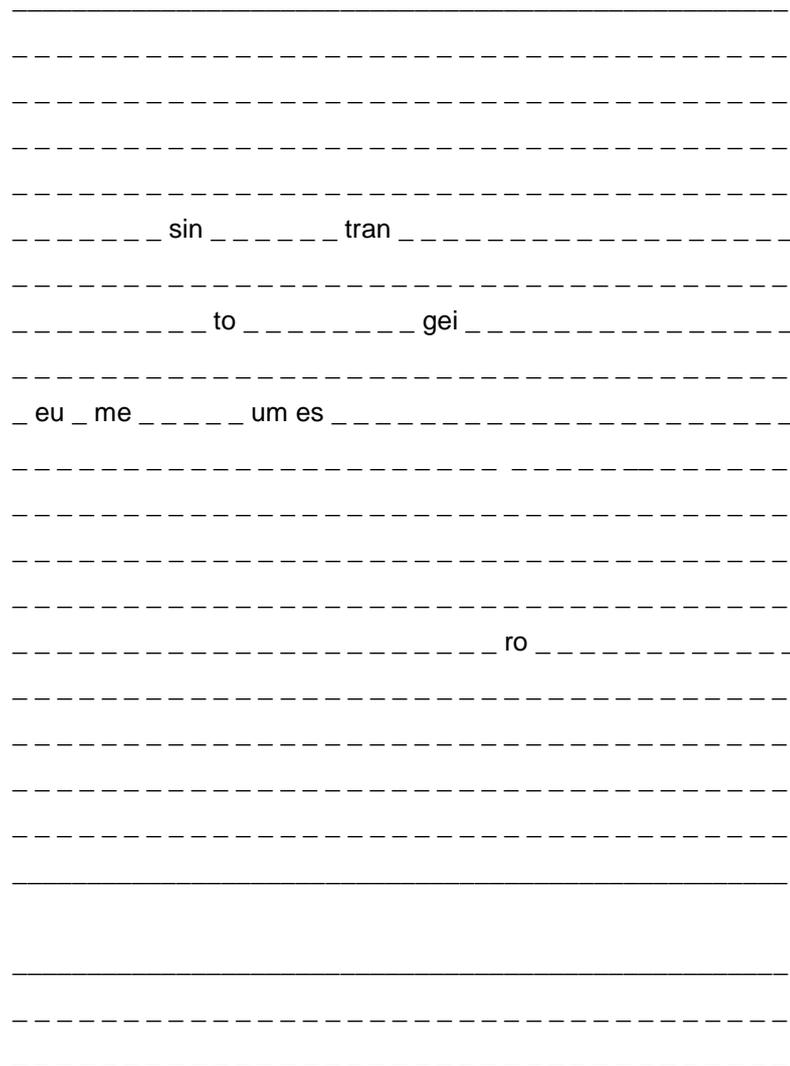
Fig. 5

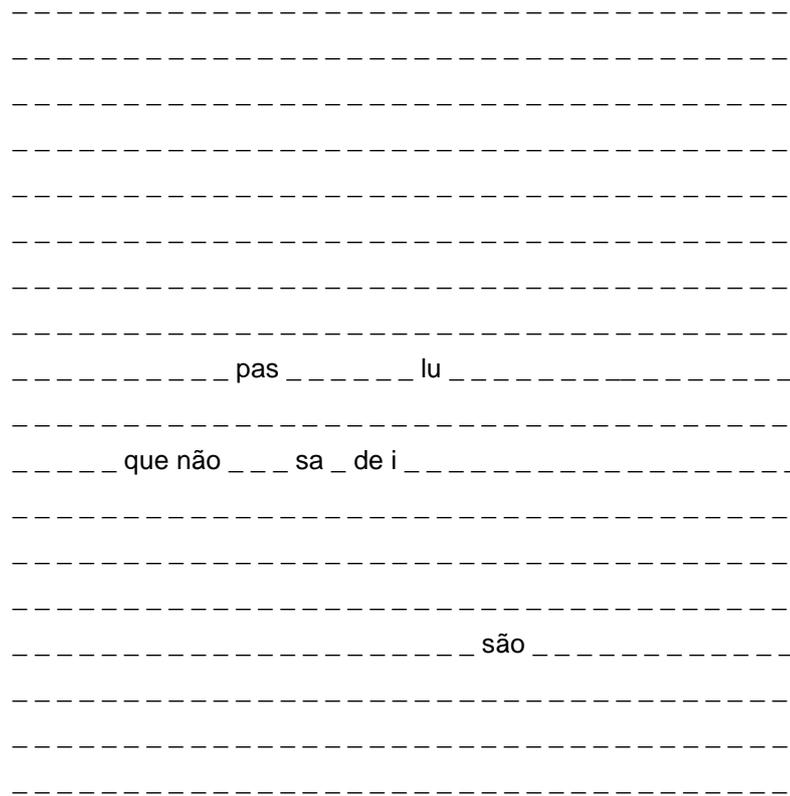


permanecer à margem, por ser um estrangeiro qualquer, *passageiro de algum trem*. É assim o dândi para Camus – um sujeito que não simboliza apenas aquele ser de bom gosto que cultua a estética pessoal e assim cria sua identidade. Contudo, a concepção de revolta também abraça a sua personalidade. Camus (2011, p. 60 - 61) assegura que “o dândi, por sua função, é sempre um opositor”, isto é, a recusa ajuda-o a mascarar a sua singularidade. Além do mais, é “disperso” e está “sempre em ruptura, sempre à margem das coisas” e, para proclamar sua existência, necessita do outro – “os outros são o seu espelho”.

Logo à frente, as entoações ganham um pouco mais de intensidade e o discurso mantém-se transmitido com pujança no que está sendo dito, bem como na maneira de dizer, isto é, os planos de *expressão* e *conteúdo* atuando em semiose. O refrão, executado pela terceira vez, ocupa notas mais agudas:

Fig. 6





Fonte: elaborado pelo autor

Essas ascensões melódicas compatibilizam-se com o término da canção que estar por se anunciar. Há pressa para concluir o discurso sem que se conclua o destino. É no meio termo que o sujeito da canção quer permanecer. A retomada dos temas harmônicos apresentados no início da faixa aponta para uma remodelagem do mesmo cenário convencionado preliminarmente. O viés de dúvida preenche o início, meio e fim da narrativa musical.

“A revolta dos dândis I”, no seu discurso verbal, é uma canção engendrada pelo vocábulo “entre”, daí percebemos uma construção de “entre-lugares” em sua totalidade significativa. Há a constância da dúvida, do estar-se perdido numa vida volátil, com uma predisposição a não interceder sobre qualquer que seja a decisão.

Em tom de arremate, a dinâmica da viagem pela qual está percorrendo o eu-lírico é restabelecida nos derradeiros compassos e impresso nos vocais de Humberto Gessinger, quando este, gradativamente, vai desacelerando ao repetir os versos: *eu me sinto um estrangeiro - passageiro de algum trem*. O leve rallentando¹³ executado

¹³ Recurso de expressão musical no tocante ao andamento. Diante da sua ocorrência, o trecho musical vai se tornando gradativamente mais lento.

em conjunto pela banda indica a parada em uma estação. A pressa para dizer é compatibilizada com a resolução cadenciada da canção. Todavia, a metáfora da viagem de trem será retomada no segundo momento da canção, ou seja, na próxima estação – “A revolta dos dândis II”.

4.2 Segunda estação: “A revolta dos dândis II”

O álbum *A Revolta dos Dândis* foi lançado no formato “LP”, o famoso disco de vinil. Este suporte fonográfico apresenta dois lados que dividem as canções da obra - os conhecidos *lado A* e *lado B*. Sendo assim, em cada trabalho temos sempre dois começos e dois finais. No *lado A*, a canção de abertura é “A revolta dos dândis I” - um painel que sintetiza temáticas correlacionadas em todo o álbum, a começar pela paisagem sonora e pelos diálogos com as obras de Camus.

“A revolta dos dândis II” mantém a transmissão de signos nos planos verbais e musicais que foram inicialmente estampados no primeiro momento da canção, posto que essa faixa introduza o *lado B* do disco. Por meio desse formato, de qualquer um dos lados em que os ouvintes optassem por reproduzir esse trabalho do Engenheiros do Hawaii, iriam se deparar com uma canção que compendiaría o teor sonoro e verbal da obra em uma visão geral.

Nesse momento, em ritmo mais acelerado, “A revolta dos dândis II” continua a distribuir questões existencialistas e indecisões entoadas pelo eu-lírico. Dessa vez, na segunda parte da viagem, o tempo transcorre mais depressa. A aceleração é estabelecida nos versos cantados com maior rapidez, passeando por notas de durações curtas (sem tamanhas elevações tonais) e pelo andamento apressado. Na qualificação da semiótica de Tatit, estamos diante de mais uma canção *tematizada*, haja vista a recorrência dos temas que reiteram tanto a construção melódica quanto a construção de letra.

A introdução dialoga com a sonoridade de “A revolta dos dândis I”, indicando uma autocitação, aspecto frequente nas composições de Gessinger, seja no plano verbal, seja no plano musical. Nesta ocasião, mais curta, a abertura instrumental

antecipa a melodia para traduzir o desespero e a rispidez do eu-lírico sob notas cantadas com maior velocidade. O andamento mais apressado, por sua vez, conjura a compatibilidade entre a *expressão* e o *conteúdo*, corroborando a voz de socorro desse sujeito.

A construção frasal demarca a sensação do personagem de não encontrar o lugar e o papel que ocupa diante de confusas situações. A reiteração da preposição *entre*, signo usado repetidas vezes em “A revolta dos dândis I”, é antecedida agora pelas orações - *já não vejo diferença e pensei que houvesse* - durante a canção:

*já não vejo diferença
entre os dedos e os anéis
já não vejo diferença
entre a crença e os fiéis
(...) pensei que houvesse um muro
entre o lado claro e o lado escuro*

O ceticismo continua por levar o sujeito à negação das polaridades, decidindo pelo nada, pelo não-lugar. Os signos que representam essa configuração de sentido, comumente, atuam ainda em disposição antitética: *lado claro e lado escuro; esquerda e direita; ascensão e queda*; dentre outros. Conforme o fragmento em destaque, a utilização de verbos no tempo passado (*pensei, houvesse*) simboliza a ligação e continuidade desta canção com a faixa inicial do disco, de mesmo título, porém desigualadas por momentos I e II. Nesta etapa, o sujeito lírico já tem consciência de sua prisão nos paradoxos, da sua vida confusa e sem roteiro e transparece essa ocorrência no *andamento*, isto é, no grau de velocidade da execução musical.

Certamente, o cancionista Gessinger reuniu suas palavras e harmonias em conjunto e subdividiu “A revolta dos dândis” em duas estações vizinhas, em uma viagem que percorre pelas condições de uma vida sem tamanhos objetivos, cuja voz lírica sucumbe à crise da própria existência.

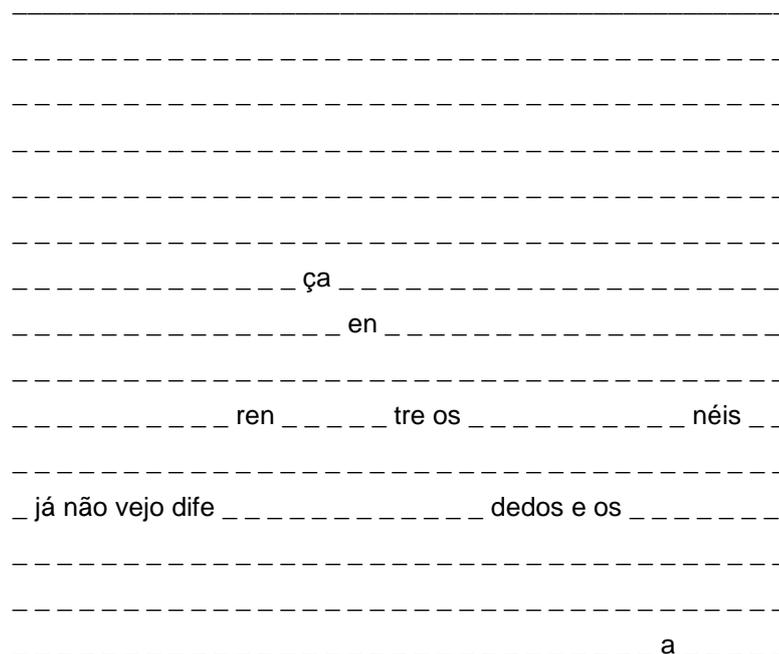
Em “A revolta dos dândis II”, os movimentos melódicos e harmônicos se sucedem de forma cíclica, criando temas de fácil retenção para os ouvintes. Apenas dois acordes, D (Ré maior) e Em (Mi menor), em compassos simples (4/4), sustentam a primeira estrutura das estrofes iniciais: *já não vejo diferença entre os dedos e os anéis / já não vejo diferença entre a crença e os fiéis*. Adiante, as frases seguintes: *tudo é igual quando se pensa / em como tudo deveria ser / há tão pouca diferença /*

há tanta coisa a fazer, são acompanhadas por uma variação harmônica em que se apresentam quatro novos acordes: G (Sol maior), F#m (Fá sustenido menor), Bm (Si menor) e E (mi maior). A expansão harmônica atribui, sem dúvidas, alternâncias e novas colorações nas melodias, posto que a conversão de acordes opera como alicerce para a linha entoativa. Tal modificação harmônica é capaz de implicar modulação melódica, uma vez que os acordes portam a voz da canção para novas dimensões de entoação.

Na segunda construção estrófica, cabe ainda ressaltar o surgimento de um acorde como elemento surpresa ao fugir da tonalidade harmônica da canção, D (Ré maior). Na prática, o acorde “intruso”, E (mi maior), estabelece uma sensação de espanto que condiz com o arremate frasal assinalado pelo cancionista. Sustentamos, assim, o papel de um elemento (*extra melodia e letra*) capaz de atribuir sentido à linguagem cancional, seja em acordo com as significações propostas nos dois planos, seja instituindo uma via significativa peculiar.

Dentro desse encadeamento de acordes, a notação de melodia nos traz um recorte de notas cantadas em ritmo acelerado, em espaço aproximadamente condensado, estabelecendo a pressa para reiterar as ideias anteriormente entoadas em “A revolta dos dândis I”. Vejamos a primeira amostra da evolução métrica da canção:

Fig. 1



encontra-se na mesma altura, isto é, há uma segurança por ordem do sujeito para expor o seu temperamento cético.

A pressa configurada na entoação faz com que o sujeito lírico se certifique de que tudo é efêmero. Para o personagem envolto na voz da canção, há sempre a sensação de que viver é um exercício regido pela urgência, cuja existência é coberta por dúvidas e situações que ele mesmo prefere não tomar partido.

Em todo o percurso discursivo, o recurso da ironia, como em *os 3 porquinhos / os 3 poderes* e a reconstrução ou desconstrução de ditos populares: *já não vejo diferença entre os dedos e os anéis*, apontam que o eu-lírico da canção está cada vez mais descrente em verdades absolutas, bem como assegura a não necessidade de escolher algum lugar. O seu desejo é externar que, enquanto o tempo passa e, agora, apressadamente, os conceitos, verdades consolidadas, as religiões, ficam para trás e acabam por interromper os seus sonhos que podem ser resumidos em, simplesmente, passear pela vida.

Nas estrofes que precedem o refrão, as aproximações de domínios opostos perfazem a sua condição de passageiro sem itinerário apreendido no flagelo da dúvida:

*esquerda & direita, direitos & deveres
os 3 patetas, os 3 poderes
ascensão & queda
são dois lados da mesma moeda
tudo é igual quando se pensa
em como tudo deveria ser
há tão pouca diferença
há tanta coisa a fazer*

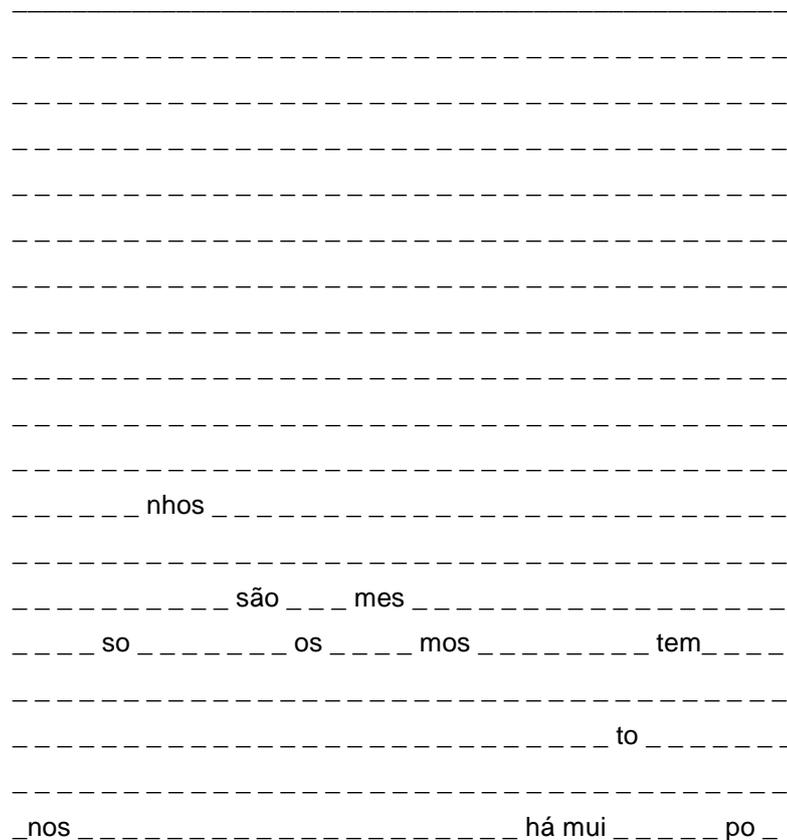
Depreendemos, pela voz do sujeito, uma precipitação (anteriormente corroborada pela curta introdução da canção) que nos faz pensar que o protagonista já inicia o seu plano discursivo fadado a dizer, após dissecar hesitações expostas nas estrofes, o conteúdo da letra do refrão:

*nossos sonhos são os mesmos há muito tempo
mas não há mais muito tempo pra sonhar*

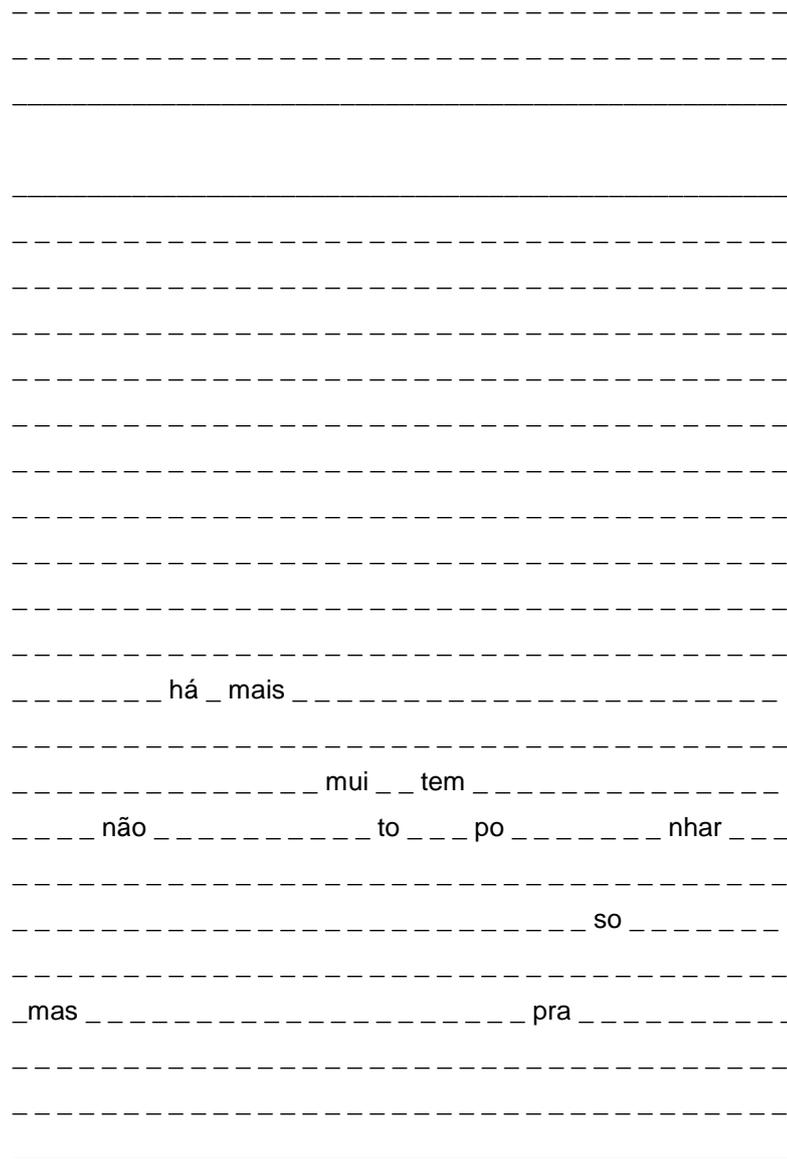
A dicção do cancionista¹⁴, nesse momento, se aparenta mais com a voz da fala, aliada à uma compressão na tessitura melódica, em um recorte decrescente comparado à altura das notas das estrofes. Os sintomas de tensão ressoam no plano verbal por conta da banalização da expressão *nossos sonhos*, a qual tem seu sentido desconstruído pelos marcadores linguísticos no tempo passado e pela conjunção adversativa *mas* – que extermina as possibilidades de realização destes *sonhos*. O tempo, para o sujeito lírico, está se esgotando. Na seção musical, a harmonia aponta para uma tensão estabelecida entre os acordes Bm (Si menor) e C (Dó maior), em movimento sinalado por um “zigue-zague”, cuja disposição intervalar propicia um clima de inquietação.

Do ponto de vista da melodia, além do movimento de vai e vem que insinua o mecanismo de mobilidade de um trem, notamos um recorte mais compactado em confronto às estrofes que antecedem o refrão, fator visível na figura 2:

Fig. 2



¹⁴ Na versão de “A revolta dos dândis II” presente no álbum *Alívio Imediato*, gravado Ao vivo no Rio de Janeiro e lançado em 1989, o vocalista Humberto Gessinger entoava somadas vezes o fragmento final do refrão: *tempo pra sonhar*, sob notas agudas e com intensa vocalização.



Fonte: elaborado pelo autor

Curiosamente, as ascensões na tessitura melódica são instauradas em pontos estratégicos no conteúdo da letra, conforme a figura 2. Encontramos uma curva rumo à uma região de notas mais agudas que exalam o ímpeto da voz da canção nos fragmentos: *nossos sonhos* e *mas não há*. Isto é, estes destaques no recorte de melodia comprovam uma afirmação seguida de uma negação de concretização dessa afirmação, marcada por um dispositivo de “freagem” frasal que contrasta a primeira oração – a conjunção *mas*. A linha tênue entre a *possibilidade* e a *impossibilidade* da realização dos *sonhos* do sujeito lírico também é formatada, em parte, através do contraste gerado pelos acordes de campos harmônicos diferentes – Bm (Si menor) e C (Dó maior).

Adiante, uma das aproximações antitéticas das estrofes de “A revolta dos dândis II” nos desperta maior atenção pelo fato de dialogar com outra obra artística que tem sua construção de sentidos também processada por dualidades em meio a um ambiente perturbado. Estamos nos referindo aos versos:

*pensei que houvesse diferença
entre gritos e sussurros*

Há uma insinuação ao filme *Gritos e Sussurros*, uma das obras-primas de Ingmar Bergman (1972), cineasta sueco. O filme, que traz relações marcadas por sentimentos como amor, ódio, culpa, tangenciados por sexo e dor, relata a trajetória de três irmãs e uma criada que residem em uma casa no campo. Dentro desse universo, predomina uma atmosfera marcada pela presença de poucas cores: o branco e preto das vestimentas das personagens e o vermelho saturado das paredes e alguns objetos - cores que simbolizariam as sensações e o clima relacional proposto na obra. Sob essa ambiência, testemunhamos uma esfera de dualidades como *vida e morte; alegria e tristeza; claridade e escuridão*, isto é, alguns paradoxos que também norteiam concepções expostas na canção de Humberto Gessinger.

Na resolução da seguinte estrofe, antes de culminar novamente no estribilho, o sujeito lírico confessa o prejuízo emocional ocasionado por suas incertezas. Inerte diante da situação, percebe que suas indagações não o levaram para nenhum lugar:

*mas foi um engano, foi tudo em vão
já não há mais diferença entre a raiva e a razão*

A sensação de abatimento do personagem criado por Gessinger nas duas faixas - “A revolta dos dândis I” e “A revolta dos dândis II” - exterioriza o que constata Franz (2001, p. 65):

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 (Grifo do autor).

Esse “balanceio”, do qual trata Franz, é um dos caminhos de sentido atuantes na canção “A revolta dos dândis II”. O movimento de vai e vem (melódico e

harmônico), ao se prender nas amarras das dualidades enumeradas no plano da letra, completa o desarranjo vivido pelo sujeito.

O estribilho reiterado em seguida apresenta uma entoação com maior intensidade, compatível ao tom de exaustão do eu-lírico. Essa constante sensação de angústia e descrença prossegue na canção seguinte do álbum: “Além dos outdoors”. O desfecho, o suposto medo do fim, um pedido por ajuda ou até mesmo um clamor por liberdade são representados pelo som de um código Morse, o qual criará um elo entre esta e a próxima canção do álbum ao continuar sem cessar, excluindo um íterim entre as faixas. O não intervalo entre algumas canções é uma característica do rock progressivo adotada pelo Engenheiros do Hawaii e, nesse caso, também salienta a continuidade das concepções que serão recriadas nas canções seguintes, dentre elas a náusea diante desse ambiente caótico e cheio de informações que causam um alvoroço na vida dos sujeitos.

Ainda no final, enquanto os vocais de Gessinger ocupam a zona mais aguda da segmentação melódica, uma segunda voz entoa, em tom de recitação, alguns versos da canção “A revolta dos dândis I”:

*entre o rosto e o retrato
entre o real e o abstrato
entre a loucura e a lucidez
entre o uniforme e a nudez
entre os outros e vocês*

A ocorrência diz respeito à recolocação das próprias ideias, ponto frequente nas composições de Gessinger. A sobreposição das vozes, nessa perspectiva, fortalece a representação da confusão vivida pelo sujeito lírico das canções, cujo ambiente fora de ordem é o pano de fundo da crise desse personagem. Nós, ouvintes, seguimos com a sensação de desordem diante dos oximoros no plano verbal (que ora soam como sinônimos), refletida também no acompanhamento instrumental com andamento veloz e harmonia cíclica – fatores que aproximam as duas “estações vizinhas”.

4.3 A mesma estrada em outra canção: “Infinita highway”

A canção “Infinita highway” figura entre os *hits* da banda gaúcha Engenheiros do Hawaii em meio às emblemáticas canções do “BRock”, termo criado pelo jornalista Arthur Dapieve para designar o rock brasileiro dos anos 1980. A sonoridade, a roupagem dos arranjos adotadas pelo grupo apontam para uma inter-relação com o rock progressivo e com o rock clássico dos anos sessenta e setenta.

O termo em inglês *highway*, signo permanente na canção, pode ser traduzido de forma literal por *rodovia*. No contexto, conseguimos imaginar uma estrada sem fim, contínua, aonde o sujeito que por ela percorre descreve seus altos e baixos durante uma viagem. O som de um automóvel passando velozmente por uma via é inscrito na canção em três momentos distintos. Apesar de sentirmos um tom de estabilidade compatibilizado pela cadência rítmica e melódica lineares, a estrada, entre tantas propriedades, tem suas curvas, riscos. Decerto, não se sabe o que há na sua linha de chegada ou se existe um determinado ponto de chegada. Por outro lado, há uma relação de *conjunção* entre a estrada e o sujeito, os quais, em vias narrativas, se encontram em uma perspectiva adjacente.

Na entoação dos primeiros versos, captamos um diálogo entre o sujeito e uma personagem silenciosa, circunstância perene em toda a narrativa da canção:

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

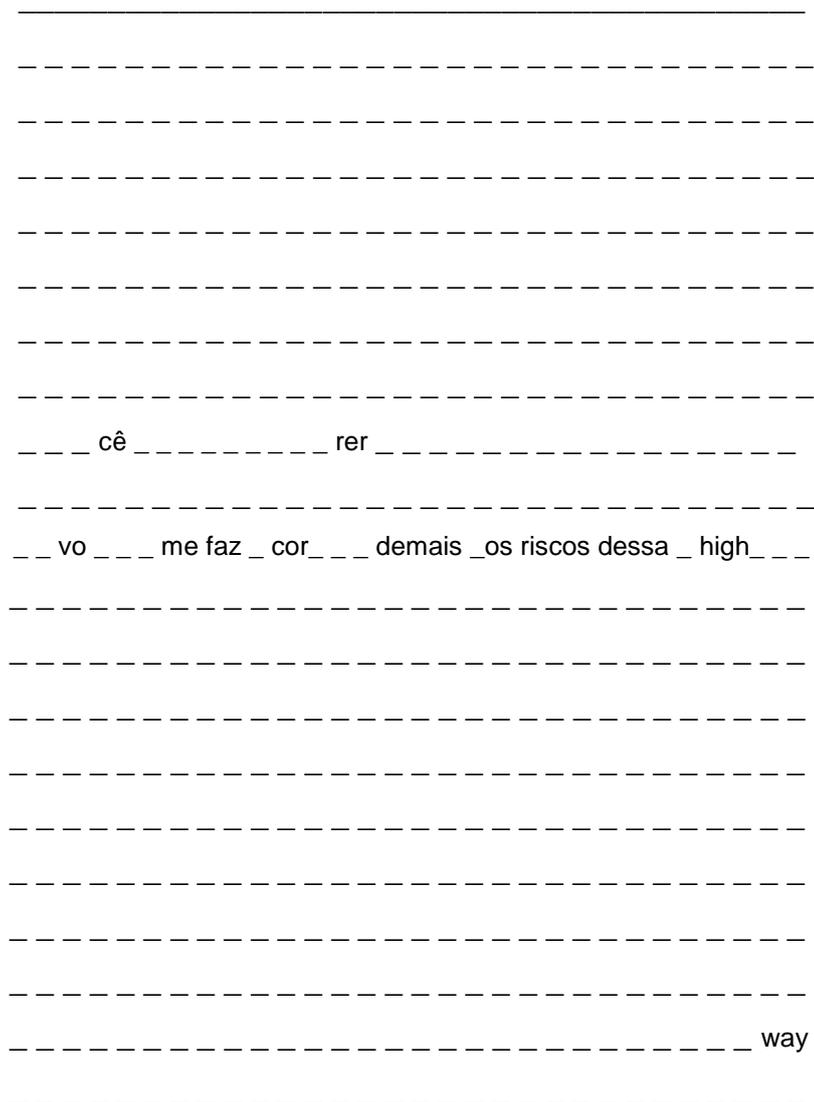
A chegada ao destino é o mínimo para quem está na *highway*, o lema é apreciar a viagem, uma vez que ninguém sabe *exatamente onde vai parar*.

A execução harmônica enxuta, sem instrumentos em demasia é conjugada aos poucos acordes da canção (em que todos se movimentam rumo a um polo de atração tonal) e corroboram a noção de uma estabilidade que propicia ao ouvinte a apreensão dos temas musicais. A sequência de acordes, em disposição ascendente, é composta por: A (lá maior), C#m (dó sustenido menor), D (ré maior) e E (mi maior). Na linha melódica, deparamo-nos com um desenho constituído por poucas notas, em zona de

tessitura concentrada, fator que compreende a linearidade tanto física quanto sonora notabilizada na composição.

Observemos o mapeamento melódico dos primeiros versos da canção, tomando por base novamente os modelos desenvolvidos por Tatit (2002), para uma leitura visual entre *melodia* e *letra*:

Fig. 1



Fonte: elaborado pelo autor

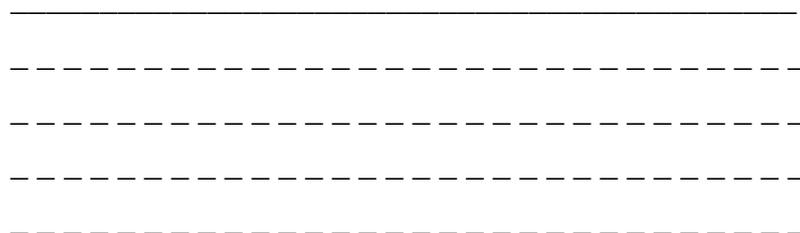
A amostra inicial traz o contorno melódico do primeiro par de versos da canção. Reparámos que as palavras são dispostas em apenas duas regiões de tonalidade, ou seja, elas são desmembradas em duas notas musicais com um pequeno movimento de variação de frequências. A sílaba *way* abrange o ponto mais grave da limite da melodia da canção. Os declínios às seções graves, comumente, se compatibilizam com as asseverações entoadas pelo cancionista prosseguidas pelo “acorde de resolução”, cuja função harmônica é de atribuir um sentido de suspensão e depois repouso, encerrando uma construção que tão logo será replicada.

A relação entre *som* e *palavra*, nesse fragmento, dá-se pela estabilidade proposta na letra, cujo sujeito ruma para uma viagem contínua, sem tamanhas adversidades. O trabalho melódico sob poucas notas e, substancialmente notas de durações curtas, atesta o ar de tranquilidade que se encontra, por enquanto, como em uma viagem em linha reta. Os demais versos dessa estrofe são executados em um desenho de melodia similar, com pequeno grau de variação de notas, no entanto, na mesma métrica, duração e inflexão vocal aparentada com a voz da fala.

Próximo do primeiro estribilho, há uma alteração melódica dentro da tessitura vocal. A sucessão de notas mais altas (agudas) engendra a aparição de curvas na estrada, de um suposto aumento de velocidade e de possíveis manifestações imprevistas notadas pelo sujeito - uma forma de modalização da narrativa musical.

A conversão harmônica no plano dos acordes reforça as novas significações propostas pela letra e, por alguns momentos se finda a estabilidade expressada na estrofe anterior. A figura 2 rascunha o deslocamento da melodia rumo às notas mais agudas:

Fig. 2



complementa o processo de reiteração da letra, tematizando o discurso elaborado pelo cancionista.

Nesse sentido, é notória a metaforização da estrada como o curso da vida. Em uma perspectiva vitalista, há a ideia de que viver é mais urgente do que a reflexão sobre a própria vida e, para aquele que percorre pela *highway*, a ação social supera a razão. A verdadeira lei é o *carpe diem*, é aproveitar o momento. Assim, temos o recorte completo do refrão:

*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 é só
 só obedecemos a lei da infinita highway*

Ao fim desse fragmento, posterior a entoação das palavras *infinita highway*, o suave tom do registro vocal carrega a canção para a harmonia de seu início, de maneira que os próximos versos reincidentem a melodia já entoada anteriormente.

Sempre no desenrolar das estrofes e dos refrãos, há o retorno para o acorde de tônica - A (lá maior). Tatit (2007) nos explica que na estrutura musical, muitas vezes os acordes se direcionam a um polo de atração tonal – base principal do seu construto harmônico. Esta zona de “estabilidade” harmônica é descrita pelo acorde de tônica. Por esse fator comum nas canções populares, detectamos uma ideia de conclusão e de descanso causada pelo acorde de resolução (E – Mi maior), consoante explicamos. Na canção em leitura, temos a palavra *highway* como signo marcador dessa sensação.

As próximas estrofes sucedem a continuação do passeio pela estrada plana, contínua, com esse sentido corroborado mormente pela resolução do ciclo harmônico. Entretanto, temos a empírica dedução de que, novamente no estribilho, a canção voltará a uma dinâmica acrescida, atingindo notas mais agudas, o que simbolizaria as sinuosidades que podem aparecer pela estrada, assim como novas curvas na evolução métrica da melodia. Nessa viagem, os signos linguísticos e sonoros, comumente, mantêm-se em trânsito pela mesma via.

Surge, então, uma terceira construção melódica na estrutura musical, no entanto, trata-se de uma variação da primeira linha de melodia entoada. Os vocais,

em expansão, flutuam sobre notas ainda mais agudas. A correlação entre *melodia* e *letra* ocorre quando o sujeito menciona as placas por que cruza na estrada:

*eu vejo as placas dizendo
 “não corra”, “não morra”, “não fume”
 eu vejo as placas cortando o horizonte
 elas parecem facas de dois gumes*

Especialmente nestes versos, em versões “ao vivo” desta mesma canção interpretada pela banda Engenheiros do Hawaii, percebemos uma acentuação nos vocais de Humberto Gessinger ao articular as palavras *não* que antecedem os verbos no modo imperativo, fortalecendo substancialmente os sentidos de repressão e determinação orientados pelas placas. Nesse escopo, consideramos que uma canção regravada ou reinterpretada pode inferir instâncias de ressignificação mediante o balanceio entre *expressão* e *conteúdo*, *performance* e *instrumentação*, dentre outras variáveis.

Apesar de nortear e orientar sobre eventualidades, as placas não podem fugir da metáfora aplicada no último verso dessa construção, isto é, elas são *facas de dois gumes*, que cortam por ambos os lados. Ao designar orientações, concomitantemente colocam fronteiras. Interdição e transgressão no mesmo *timing*. As placas, no contexto da canção, são símbolos que despertam no sujeito o fetiche de flertar com o proibido, um rompimento que trará prazer, algo que lhe convém nesse instante, nessa viagem. As acentuações às palavras *não*, por seu turno, sancionam o rompimento com a lei.

Logo em seguida, projetado na primeira região melódica, são entoados os versos:

*eu posso ser um beatle
 um beatnik ou um bitolado*

Além da alusão à geração *beat* ou *beatnik*¹⁵ – um movimento sócio-cultural abrangente nos anos de 1950 a 1960 em que, dentre algumas particularidades, se destacava o culto ao anti-materialismo –, atentemos às características da escrita gessigeriana, tais como o incremento na sua narrativa engendrado por efeitos

¹⁵ Uma das obras que representam o movimento beat. *On the Road* (1957), escrita pelo norte-americano Jack Kerouac, foi traduzida por Eduardo Bueno para o português como *Pé na Estrada*. A obra também apresenta sua construção de sentido sob forte metaforização da estrada.

estilísticos a partir de aliterações, ironias e antíteses. Isso pode ser visto no jogo de palavras do fragmento anterior, que se desenvolve sob a grafia da letra *b*. Percebemos na reiteração destes fonemas um ataque vocal mais intenso na melodia, haja vista que as consoantes cessam o percurso sonoro das notas entoadas, ao contrário das vogais que o prolonga.

É factível lembrar que o sujeito da canção “Infinita highway” dialoga constantemente com uma garota, uma personagem silenciosa, conforme a designamos anteriormente. Nesse cenário, a voz da canção encontra uma forma de dividir e debater as consequências de suas escolhas, suas angústias e dúvidas sobre um suposto destino que lhe aguarda:

me diga, garota “Será a estrada uma prisão?”

A interlocutora imaginária, compreendendo um plano na canção composto por um *enunciador* e *enunciatário*, teria a função de lhe ajudar a conhecer melhor a infinita estrada pela qual viaja e se encontra em uma incessante relação *conjuntiva*. Ressaltamos que a entoação desta frase soa quase que totalmente falada, se despreendendo do contorno da melodia para corroborar o ar de uma interrogação no meio do diálogo. Conforme Tatit, esse é o recurso da *figurativização* – uma forma que o cancionista entrevê para despertar a atenção à sua fala, ou seja, à sua dicção. Assim, as variações tonais durante o percurso melódico da canção cooperam para que o ouvinte absorva a ideia de uma interlocução no interior da letra. Enquanto as rimas internas dão musicalidade ao discurso de Gessinger (*faz / demais; perto / deserto; nós / nós*), alguns versos soam como um diálogo entre dois personagens, passeando por questionamentos, afirmações e conselhos (*escute garota, façamos um trato / tudo bem, garota / não adianta mesmo ser livre*). Há, na superfície da composição, uma anexação entre *a voz da fala* e *a voz do canto*.

E, por falar em diálogo, evidenciamos a congruência entre a rodovia infinita cantada por Gessinger e “Estrada da vida”, cantada por Milionário & José Rico. A canção gravada pela dupla em 1977, composta por José Rico, traça os seguintes versos:

*nessa longa estrada da vida
vou correndo e não posso parar*

Por outro lado ou em outra estrada que espelha a vitalidade, se torna axiomática também a correlação desta rodovia à mesma estrada cantada por Roberto Carlos em 1970 na canção “120... 150... 200 km por hora”:

*As coisas estão passando mais depressa
O ponteiro marca 120
O tempo diminui
As árvores passam como vultos
A vida passa, o tempo passa
Estou a 130
As imagens se confundem
Estou fugindo de mim mesmo
Fugindo do passado, do meu mundo assombrado
De tristeza, de incerteza
Estou a 140
Fugindo de você*

Assim como em “Infinita highway”, deduzimos a existência de uma interlocutora silenciosa nesta canção e um sujeito que, por intermédio da entoação, necessita de uma autodescoberta. Debruçado em signos semelhantes, em uma paisagem sonora mais nostálgica, Roberto Carlos cria um sujeito que, gradativamente, ao acelerar na estrada, busca incessantemente o prazer, sem tamanha preocupação com o destino:

*Eu vou voando pela vida sem querer chegar
Nada vai mudar meu rumo nem me fazer voltar
Vivo, fugindo, sem destino algum
Sigo caminhos que me levam a lugar nenhum*

Por parte de Gessinger, a obra realizada mediante a recriação, a adaptação de algo criado anteriormente, a releitura, nos mostra uma característica da arte do mundo pós-moderno - o pastiche, marca de muitas de suas composições durante a carreira enquanto cancionista. Neste panorama, a estrada é um símbolo que traduz o exercício de viver nas distintas canções. E, sob a recriação das escolhas da vida em um leque de possibilidades metaforizadas pelo ato de viajar, nos certificamos de uma simbiose entre essas estradas, ou seja, uma mesma paisagem sobre lentes diferentes; o mesmo quadro visto por diversos ângulos; a mesma estrada em outra canção. Os marcadores *longa estrada da vida; Estou a 130; Sigo caminhos que me levam a*

lugar nenhum, são exemplos de signos que dialogam com a essência de “Infinita highway”.

Na ocasião da canção do Engenheiros do Hawaii, essa construção de significados perpassa por variações frasais, harmônicas e modulações melódicas durante o processo figurativo. A confluência entre letra, melodia e os demais elementos que compõe a linguagem musical, a saber, ritmo e harmonia, convida o ouvinte a também ser um passageiro da rodovia.

Nos compassos finais dessa narrativa, chegamos a um trecho entoado por uma melodia desenvolvida em notas mais agudas do que as notas das estrofes previamente comentadas. Este seria um momento em que o sujeito resolve acelerar, buscando respostas sobre os limites que ele mesmo pode atingir. A frequência melódica em ascendência compete com o mecanismo de aceleração na rodovia:

*110, 120, 160
só pra ver até quando o motor aguenta*

É na infinita highway que o indivíduo se alicerça para alcançar suas respostas e exercitar a procura pelo sentido de viver, embora a estrada, a garota e a viagem lhe sejam silenciosas e não lhe forneçam informações conclusivas:

*atrás de palavras escondidas
nas entrelinhas do horizonte dessa highway
silenciosa highway*

Por fim, o destino enigmático é suprimido pela busca perpétua pelo prazer, representada através do desejo de seguir na estrada viajando sem se afligir com o que estará por vir. A única lei que a voz da canção há de obedecer é a lei da *infinita highway*, o pano de fundo em que se projeta a canção e sua plurissignificação, cujo sujeito lírico e a estrada estão em uma relação *conjuntiva*.

Na entoação dos derradeiros versos, a canção retorna ao tema principal que entrelaça a maior parte da composição. A harmonia flui estabilizada nos mesmos acordes. Agora, as inflexões da palavra *highway* apresentam uma duração mais longa, traço que “passionaliza” os valores eufóricos entre o sujeito e a rodovia. A introspecção através da tensão vocal se envolve na narrativa musical pela suavidade na pronúncia das palavras, além desse prolongamento das extensões das notas da melodia.

Em tom de desfecho, sob o efeito da desaceleração rítmica, cessa o canto, mas o desejo de seguir em frente é reiterado na constância da viagem, apesar do *horizonte trêmulo* e das contingências que a estrada da vida pode oferecer.

4.4 No ar da aldeia: “Além dos outdoors”

A voz da canção “Além dos outdoors” se encontra em um panorama caótico em que o sujeito tem sua vida bombardeada por muitas informações. Nesta realidade, os indivíduos flutuam mediante a força dos meios de comunicação e da mídia eletrônica que dominam suas ações. Compatível ao ambiente descrito no plano da letra, os primeiros segundos da canção trazem um barulho de *bip* de um código Morse, o qual infere um pedido de socorro por parte do eu-lírico, além de estabelecer uma conexão entre esta e a canção anterior do disco, “A revolta dos dândis II”.

No fim da canção “A revolta dos dândis II”, os versos entoados apontavam para uma aflição do sujeito, em que os seus sonhos (tão antigos) teriam sido em vão e não havia mais tempo para pensar em torná-los realidade, levando esse personagem à busca por amparo. O tempo, em variados sentidos, prossegue em fluxo apressado e o fio condutor que interliga a cadência musical das duas canções é tangenciado pelo som do código Morse.

No plano da letra, sob um ritmo acelerado e com execução intensa por parte da instrumentação e dos arranjos, a voz de Gessinger entoa versos que expõem sua exasperação:

*além dos outdoors
muito além dos outdoors
além dos outdoors*

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

*(...) no dia-a-dia da nossa aldeia
há infelizes enfiados de informação
as coisas mudam de nome
mas continuam sendo o que sempre serão*

Nestes fragmentos, o sujeito admite a imensidão de informações que lhes trazem um universo enfadonho e confuso. À frente, localizamos na narrativa da letra a metáfora chave da canção – a caracterização da sociedade em que vivem estes sujeitos representados em uma espécie de aldeia. Por mais que o eu-lírico trate o *locus* de onde fala como aldeia, em mais de uma ocasião, a aldeia é um signo que reproduz a imagem de um local urbano como uma cidade grande, uma metrópole cheia de indivíduos conectados entre si.

Esta representação dentro da canção gessingeriana faz alusão ao conceito de *aldeia global*, designado pelo filósofo Marshall McLuhan em meados dos anos 60. A conectividade entre as populações nessa grande aldeia, para ele, resultaria em um mundo unificado, formando novamente grupos de pessoas em uma esfera de convergência, encadeados pelas redes virtuais. Assim, na presente circunstância, temos os consecutivos versos:

*no ar da nossa aldeia
há rádio, cinema & televisão*

A entoação destas frases apresenta um alargamento da palavra *ar* em comparação aos demais vocábulos que compõem o fragmento. Apesar da prolongação, que decerto fortalece a noção de amplitude das correntes de ar pela sonoridade das vogais que já propicia tal alinhavo entoativo, o restante das palavras se condensa em um breve espaço de tempo de execução.

Ao recorrermos ao percurso gerativo de sentido, plano estrutural presente na semiótica greimasiana que foi retomado por Tatit, captamos que os papéis figurativos e temáticos da composição produzidos por este sujeito lírico em seu semblante discursivo, apontam-nos para mais uma canção *tematizada*. A própria ordenação de suas ações, a qualificação do seu espaço mediante a reiteração de letra e melodia contribuem para o processo de *tematização*.

Nesse escopo, os fragmentos anteriormente destacados, em vias musicais, constituem-se em uma mesma unidade melódica com pouca variação de notas, ou seja, um tema de melodia que é reiterado. A sequência harmônica também é estabelecida de maneira uniforme. Olhemos, então, o mapa melódico de alguns dos versos introdutórios, cujas rimas internas favorecem a musicalização do discurso de Gessinger:

____ há rádio, cinema & televisão _____

_ mas o _ sangue só cor _

re _ _ _ _ _ vei _

nas _ _ _ _ _ as _

No entorno da reflexão pautada por Franz (2007), um signo linguístico presente na totalidade da composição nos desperta maior atenção pelo fato de fazer parte do processo de criação de sentido da obra de Gessinger: o *outdoor*. É válido discorrermos sobre o que representa o *outdoor* na canção do Engenheiros do Hawaii, desde a própria declaração do eu-lírico:

*as coisas mudam de nome
mas continuam sendo o que sempre serão*

Podemos estender essa definição da voz lírica ao conceito de *outdoor*, que no mundo inglês é chamado de *billboard* e designa um “painel publicitário” ou um “cartaz” de dimensões extensas. Feitos por metal e madeira, além de uma superfície impressa, são implantados geralmente em grandes rodovias e avenidas com muita circulação. O *outdoor* é uma marca patente do mundo globalizado, no entanto, cada tempo, cada realidade (e momento de avanços tecnológicos) tiveram o seu próprio *outdoor*, isto é, uma forma física para propagação de algo ou alguém, construídos em placas de ferro ou até mesmo representado por gravações em pedras. Conquanto, na esfera narrativa em questão, o *outdoor* é uma ferramenta representativa que metaforiza as numerosas e confusas informações em abundância neste mundo que engendra os sentidos figurativizados na canção.

De maneira sagaz, Gessinger constitui a sua zona de narrativa como um espaço marcado pelo pluralismo de meios de comunicação, acentuando esta ambiência desde o título da canção: “Além dos outdoors”. Diante destes fatos, a atmosfera física pós-revolução industrial também é posta em discussão nos seguintes versos (tematizados pelo mesmo desenho melódico das estrofes anteriores):

*no ar da nossa aldeia
há mais do que poluição*

A poluição aqui referida não se trata apenas da contaminação do ar que seria causada pelo uso de máquinas, por exemplo, mas sim de outros agentes poluentes que fervilharam nesta sociedade, como a sujeira visual e sonora que ali se encontram constantemente. Dessa maneira, a voz lírica da canção entoia um discurso de crítica aos danos causados pela exacerbada expansão da publicidade e propaganda no dia

a dia, cujos sujeitos são cada vez mais extasiados em meio à confusão das informações.

No plano musical, tal percepção pode ser compatibilizada no arranjo da composição por intermédio da execução rítmica da bateria, em levada intensa, acelerada e “solta”; do baixo, que desenha uma linha de notas fortemente rítmicas e melódicas, as quais são seguidas pelas marcações dos acordes da guitarra em constante variação nas acentuações de ritmo. Dessa forma, a instrumentação expressiva, bem como a execução pujante de cada instrumento musical, são fatores que, aliados à letra e melodia, se prendem às amarras de criação de sentido da composição do Engenheiros do Hawaii. Não obstante, entendemos que nem toda a superfície significativa desempenhada pela letra terá, paralelamente, uma concordância no plano de melodia e dos demais componentes musicais, haja vista que o ambiente confuso proposto nessa narrativa tem como ingredientes as perspectivas antitéticas entre os limites de *expressão* e *conteúdo*.

Instaurado nesse caos, o eu-lírico não consegue se expressar à vista desse bombardeio informacional. No refrão, assimilamos que, contraditoriamente, a sociedade que através da expansão dos meios de comunicação abre mais possibilidades de comunicação entre os sujeitos, finda por roubar suas vozes e os prendem em uma “aldeia”:

*you know what i want to say
it's not written outdoors
because the people yell
silence is always louder*

*you know what i want to say
it's not written outdoors
because the people yell
silence is always louder*

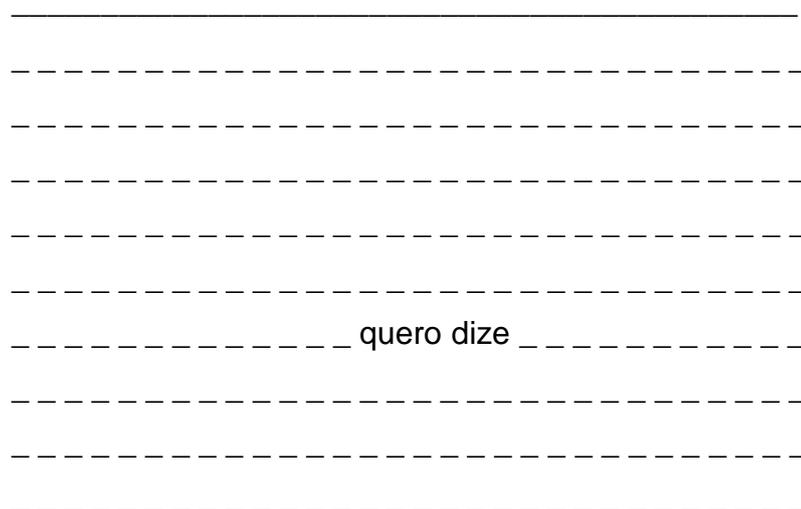
No engenho musical, uma instrumentação percussiva se une à levada rítmica dos estribilhos e dá mais força à entoação dos vocais. Os instrumentos de percussão (tambores e bongô) recriam uma sonoridade que circunscreve músicas de tribos indígenas, o que figurativiza mais uma vez a simbolização da “aldeia”. Nessa acepção, o indivíduo é oprimido e silenciado em meio ao barulho da propaganda, à força do capitalismo na convivência social, situações que desordenam as relações humanas. Os outdoors, neste espectro, representam tudo, menos a sua voz. Paradoxalmente, o

vocábulo *silêncio* (subscrito no último verso de cada estrofe) se desencontra do seu sentido primário, pois, além de ser reiterado, em dado momento é entoado com maior intensidade vocal, contemplando a noção de que as perspectivas antagônicas engendram os sentidos criados pelo cancionista.

Na inteireza da canção, Gessinger apoderou um sujeito lírico que tem a falsa impressão de ser ou estar bem informado, quando na verdade, a ilimitação de informações o fazem entrar em colapso. Nessa conjuntura, baseamo-nos nas palavras de Jean Baudrillard (1985), autor de *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Na obra, o teórico compreende que o exacerbado rol de informações, ao invés de dar voz às massas, torna-as desamparadas e silenciosas. Sobre o silêncio que extermina a voz das massas, o autor completa que “esse silêncio é paradoxal – não é um silêncio que fala, é um silêncio que *proíbe que se fale em seu nome*” (BAUDRILLARD, 1985, p. 14. Grifo do autor). O sujeito dessa canção entra nesse desarranjo, na condição de elemento de uma grande massa, que não se “expressa”, é apenas “sondado”.

Diante destas circunstâncias, lancemos os olhares ao desenho melódico do estribilho, o qual nos revela que a entoação do cancionista conota a aparência desse sujeito silenciado mediante as numerosas informações. Os vocábulos *quero* e *grite*, não à toa, são as amostras de tonalidade vocal mais agudas. Gessinger, nesse sentido, desperta a atenção para estes dois pontos na sua entoação ao acentuar tonicamente estas palavras, conciliando a *expressão* ao *conteúdo*. Vamos observar a figura 2:

Fig. 2



er

você sabe o que eu

out

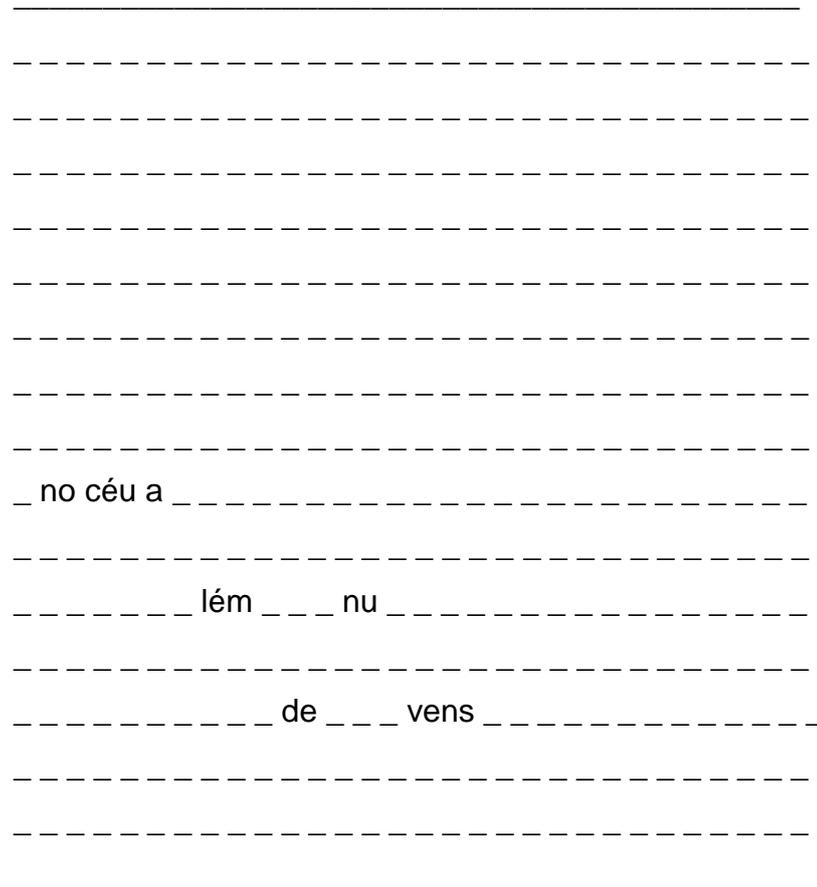
doors

tá crito nos

não es

gri

Fig. 3



Fonte: elaborado pelo autor

É possível enxergar uma conexão entre as alturas tonais das notas encaixadas nas sílabas da letra e as imagens figurativizadas pelo cancionista, isto é, a noção de altura física estabelecida na essência das palavras *céu* e *nuvens*, compatibilizada por sua inflexão vocal que passeia por notas agudas. Este casamento que une os aspectos verbais às representações físicas dos signos é corrente na constituição de sentido das canções de Humberto Gessinger.

Adiante, na narrativa de busca por uma voz ativa em meio ao silêncio coagido, o sujeito lírico torna a questionar a realidade agora virtualizada e afetada pelo rádio, pela televisão, pelo telefone e outros meios de comunicação no mundo globalizado. No plano da letra, Gessinger engendra uma metáfora em que o estado de

exasperação que vivem as aranhas, mencionadas mais de uma vez na letra da canção, é posto em conjunção à situação do sujeito inserido nesse contexto:

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

As teias de aranha fazem alusão à conectividade que entrelaça os indivíduos, a liga que os une nessa “aldeia global”, mas que aponta uma comunicação por muitas vezes forçada, vazia e sinalada pela descontinuidade, de certo valor disfórico, simplesmente *por pura falta de opção*. Nessa conjuntura, avistamos a angústia e o vazio na atual sistematização social que impõe condições de uma vida superficial e decadente aos participantes da aldeia, cujo declive emocional também é estampado nas concepções de melodia e harmonia.

Desse modo, o sujeito lírico se entrega à força do sistema que lhe faz oprimir apenas para si aquilo que queria dizer. Por conseguinte, diante da aproximação antitética entre “gritar” e “cantar”, sucumbe ao silêncio resultante da vastidão de informações fúteis que desvariam seus dias:

*por mais que a gente grite
o silêncio é sempre maior
por mais que a gente cante
o silêncio, o silêncio, o silêncio, o silêncio...*

Constatamos na derradeira repetição do refrão que o não dito do silêncio é mais forte do que a voz resultante de tantas informações. Astutamente, como recurso performático, os vocais de Humberto Gessinger acentuam tais palavras na canção a fim de elucidar a força desse silêncio, reforçando o sentido da letra. O brado e os vocábulos que remetem a quietação se encontram em perspectiva antitética.

Para a leitura semiótica, cabe ressaltar, são consideravelmente valorosas as disposições opostas, uma vez que a construção dos sentidos de um texto, de uma imagem, uma canção, por exemplos, costuma ser dimensionada pelas noções de oposições que, inclusive, corporificam o quadrado semiótico greimasiano¹⁶. Nesse

¹⁶ O quadrado semiótico é um dos principais atributos da semiótica de Greimas, no qual sua função primordial é delinear uma análise estrutural por meio do cruzamento entre signos distintos. Na

sentido, o *grito* que se opõe à ideia de *silêncio* tem papel fundamental no percurso de significação da obra do Engenheiros do Hawaii. Em outra via, no plano da letra, dispomos de outra dualidade também em vias antagônicas: a *vastidão*, simbolizada pelo outdoor e o *vazio*, representado por este silêncio dos indivíduos. Espelhando essa ocorrência ao nível fundamental do percurso gerativo de sentido, nos defrontamos com os seguintes valores: *valor eufórico* (vastidão – outdoor) / *valor disfórico* (vazio - silêncio).

Exasperado e em tom de desfecho, para o eu-lírico não foi possível (tampouco no exercício de fazer uma canção) transmitir todas as intempéries de sua vida, bem como o seu descontentamento:

*você sabe o que eu quero dizer
não cabe na canção*

Considerando esse sentimento, consumamos que há uma liga que unifica os locutores das canções do disco *A Revolta dos Dândis*, nas quais muitas sensações e inferências são recriadas em outros momentos. A voz dos sujeitos costumeiramente viaja pelas mesmas dimensões - uma espécie de entoação que ecoa em todo o álbum e nos traz, sobretudo na canção “Além dos outdoors”, uma náusea sentida pelos indivíduos comprometidos nessa “aldeia” estigmatizada por um cotidiano poluído visualmente, em detrimento da quantidade de informações.

Neste meio, o sujeito lírico imprime sua opressão de maneira paradoxal, pois, ao entoar com forte intensidade a palavra *silêncio* notamos que a chave para apreendermos a sua revolta diante do mundo que o cala é o seu não poder de fala. Dessa forma, a canção de Gessinger constrói um sentido peculiar para o silêncio mediante aos brados vocais (que crescem nos momentos finais da composição), além do registro de instrumentação, o qual preenche todo e qualquer espaço de vazio sonoro, embora não complete o vazio existencial vivido pela voz da canção.

4.5 Lábios & labirintos: “Refrão de bolero”

perspectiva do quadrado de Greimas (1973) os cruzamentos designam três principais relações: de contrariedade, contraditoriedade e complementaridade.

A partir do título da canção, embora com certo tom de ironia, captamos a inter-relação do bolero enquanto gênero musical com o desencadeamento de sentido da canção do Engenheiros do Hawaii. Os boleros comumente corporificam canções romantizadas, as quais, em seus conteúdos discursivos, apresentam temas que tendenciam para o galanteio, o erotismo e a sedução. Além do mais, os refrãos muitas vezes são instâncias de culminância das narrativas musicais. Sendo assim, no caso dos boleros, há de convir que as entoações estabeleçam o vigor de cada sentimento direcionado às situações envolvidas no jogo de sedução, no enamorar e na reconquista – estigmas também presentes na diegese da canção gessingeriana.

Em cadência mais lenta, pondo em relação as outras canções analisadas no *corpus* desta pesquisa, “Refrão de bolero” é uma composição de estribilho intenso e de dinâmica crescente. As ascensões dos planos de letra e melodia se desenvolvem sob o percurso *passional*, o qual envolve as diversas competências de criação de sentido da canção, tais como a execução, os arranjos e a performance. Entretanto, é importante pontuar que a primeira parte da canção opera com elementos figurativizados, o que pode ser notado nas notas de curta duração, nos raros saltos intervalares da melodia e em situações que o sujeito presentifica a locução.

O processo de *passionalização* estampado na canção de Gessinger é expressado de forma mais notável em seu refrão, quando o cancionista valoriza as vogais na entoação, alargando a tessitura pela qual a melodia é executada e, concomitantemente, euforiza suas sensações no espaço verbal, este que se desenrola sob uma relação *sujeito / objeto*. Sentimentos como o arrependimento e a aflição perpassam por todas as estrofes.

O trajeto sonoro para se chegar ao refrão se move por uma introdução calma, considerando o silêncio entre as notas do tema executado pela guitarra, junto a uma linha de contrabaixo elétrico rítmica e melódica ao mesmo tempo, característica musical do instrumentista Gessinger, baixista e vocalista da banda. O ritmo em andamento moroso se une à zona entoativa da linha vocal da canção, iniciada com versos que remetem ao desapontamento, à contrição e à angústia:

*eu que falei “nem pensar”
agora me arrependo
roendo as unhas
frágeis testemunhas
de um crime sem perdão*

*mas eu falei sem pensar
 coração na mão
 como refrão de bolero
 eu fui sincero como não se pode ser*

Há nesse trecho inicial a constância de marcadores linguísticos que denotam inflexões do arrependimento vivido pelo sujeito lírico da canção. Os verbos no tempo passado - *falei* e *fui*, ao lado dos vocábulos - *arrependo*, *crime*, *perdão* e das expressões *roendo as unhas*, *coração na mão* - operam como signos incorporadores da tensão passional. A conjunção adversativa *mas* antecipa a frase *falei sem pensar* com a finalidade de reafirmar a penitência.

A pouca variação de altura das notas nos versos iniciais pode, de repente, se distanciar da expansão melódica que normalmente encontramos nas canções com elementos passionais, contudo, através da cadência lenta e do conteúdo entoado pelo vocalista, depreendemos uma compatibilidade entre o processo de passionalização e a voz de um *actante* que utiliza o sussurro como uma forma de entoação introspectiva. A matiz passional, já estabelecida pela tonalidade de um acorde menor - Bm (Si menor) - progride corroborada pelo conteúdo relatado no plano da letra:

*um erro assim tão vulgar
 nos persegue a noite inteira
 e quando acaba a bebedeira
 ele consegue nos achar*

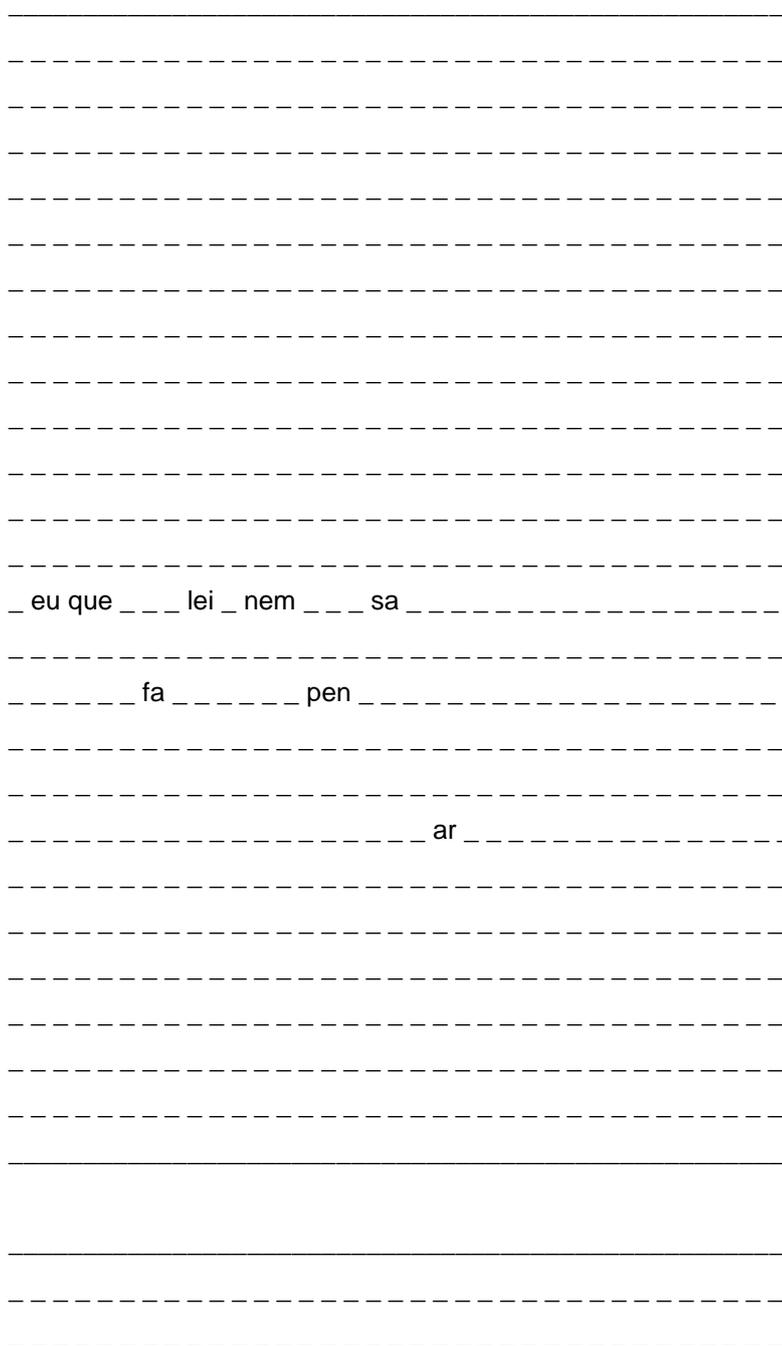
*num bar
 com um vinho barato
 um cigarro no cinzeiro
 e uma cara embriagada
 no espelho do banheiro*

A admissão de um erro importante, o flagelo do arrependimento e a descrição de um ambiente de perdição resultando na embriaguez surgem como afunilamento para um estado disfórico do sujeito lírico. Para melhor entender esta noção, nos aportamos às palavras de Tatit (2001, p. 100): a disforia “nada mais é do que um protótipo de descontinuidade, ou seja, o termo que instaura, no interior da foria, um inarredável compromisso com o universo tensivo”. Em se tratando do nível profundo do percurso gerativo de sentido, notabilizamos que o enunciador da letra, isto é, a voz

da canção, seleciona valores disfóricos que rompem com a ideia de continuidade na relação sujeito / objeto. Alguns deles são desilusão e desapontamento. Desse modo, configura-se uma relação *disjuntiva*, em vias do nível narrativo da sua construção de significados.

Em uma escala de intensidade que vai do sussurro ao brado, observemos o mapeamento melódico dos primeiros versos, cujo acompanhamento instrumental segue o fluxo de sutileza impresso na voz:

Fig. 1



força pela entoação prolongada de alguns tonemas. Além do mais, demarcam a presença da personagem *Ana*, termo com a função de vocativo, em todo o seu canto. Dessa maneira, o sujeito lírico pereniza a presença de seu objeto de desejo ao entoar os vocábulos anteriormente sinalados e que, sagazmente, encontram-se na mesma altura melódica.

É válido lembrar que as vogais propiciam esse tipo de construção melódica prolongada, posto que as consoantes impedem o fluxo do que se fala e se canta. Os fragmentos alocados nos finais dos versos que circunscrevem o vocábulo *Ana* fazem soar com notável pujança o som de vogais, as quais dão cor à melodia e convertem mais ainda a fala ao canto. Nesse ponto, o cancionista vai expandindo suas cenas enunciativas.

Do ponto de vista do rascunho melódico da figura 2, apontamos para o alinhavo da palavra *labirintos* no mapeamento do estribilho. O salto de três notas distintas para cada sílaba infere-nos a noção de um espaço fragmentado, tal qual um labirinto. Por outro lado, sob o mesmo desenho, presenciamos a locução *teus lábios são*, o que nos faz aproximar os dois pedaços melódicos e os pôr na mesma via semântica, ou seja, lábios e labirintos concebem uma instância significativa em comum, constituída por meio de uma interação entre a articulação linguística e a entoação musical.

A performance instrumental, em se tratando de guitarra, bateria e baixo, instrumentos basilares desta composição, é posta em maior destaque após a segunda execução do estribilho, dada a crescente na intensidade. Podemos notar uma inter-relação sonora com composições dos famosos grupos Led Zepellin e Rolling Stones, com fortes expansões de volume no refrão e no desfecho da canção, nuances corriqueiras das “baladas” de *rock and roll*.

A composição de Gessinger flui em viés de alta intensidade, partindo de instâncias de compatibilidade que entrelaçam toda a ascendência musical, seja por parte de letra, melodia, seja pelos demais elementos que formatam o ser da canção. Olhando para os quesitos arranjos e execução, constatamos que a guitarra de Augusto Licks, executada com distorção¹⁷, converte a canção em um rock mais “pesado” - denominação natural às composições realizadas com semblante mais

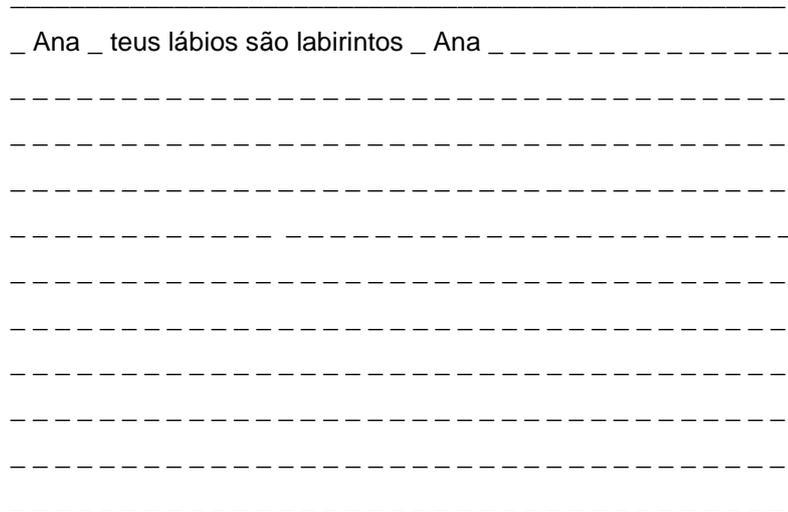
¹⁷ A distorção é um recurso de processamento de sinal de áudio utilizado em instrumentos elétricos amplificados. Dentre tantas funções, a distorção ou o *overdrive*, muito comuns na guitarra elétrica, têm a capacidade de aumentar o ganho sonoro dos instrumentos, cuja mudança reflete em um som peculiar aos estilos que englobam o rock.

agressivo. Carlos Maltz, baterista, acompanha tal amplificação e, de maneira mais “solta”, potencializa os recursos percussivos na condução rítmica, agora com maior robustez. Desse modo, o arranjo instrumental participa intimamente da estruturação significativa da canção do Engenheiros do Hawaii, um recurso estético que não devemos colocá-lo contraposto aos itens melodia e letra, mas sim instalá-lo justaposto em uma zona significativa em comum.

Parece-nos que os planos da letra e da melodia não deram conta de transmitir toda a mensagem de Gessinger. Nesse sentido, a *performance* do grupo agiu em sintonia, pois todos os instrumentos seguiram a curva de crescimento de intensidade e assim transpareceram com efetividade o profundo desalento manifestado pelo sujeito lírico. A conversão sonora foi, sem dúvidas, importante na construção de sentido da narrativa dessa canção. “Refrão de bolero” passa por uma reviravolta que ressoa na execução, na variante dos timbres e nos arranjos, cuja conversão desamarra o remorso vivido pelo sujeito lírico e se interconecta com a essência da composição do Engenheiros do Hawaii. Portanto, estamos diante de um exemplo lúcido de uma configuração de sentido que se encadeia por elementos que fogem do que o teórico Tatit denomina “núcleo identitário” da canção (letra e melodia).

O ápice do desespero do eu-lírico estampado na entoação de suas palavras é avigorado também pela voz de Gessinger, a qual segue o fluxo de intensidade forte. Os brados em notas mais altas estabelecem que a inflexão maviosa cede espaço para um ambiente sonoro com maior veemência. O aclave na grafia melódica dos últimos refrãos exterioriza essa ascensão de impetuosidade:

Fig. 3



Fonte: elaborado pelo autor

A melodia, em linha reta e composta por notas agudas, potencializa a reiteração do conteúdo da letra, tornando-o mais direto, além de mais agressivo. Por estes fatores, desabrocha ainda mais o discurso do eu-lírico preso na penitência e na concessão de seus instintos e desejos, de maneira que enxergamos uma semiose existente entre os planos de expressão e conteúdo.

O cancionista, em seu labor, atinge o limite de altura da zona entoativa ao entrar em colapso pelo seu desespero. A sequência de acordes; a tonalidade de um acorde menor; a cadência mais lenta e a conversão do sussurro em brados vocais em uma tessitura expandida formatam a paisagem sonora ideal para a manifestação do conteúdo disfórico entoado pela voz da canção.

Cabe lembrar que, normalmente, quando as canções são executadas “ao vivo” (em shows e gravações), os intérpretes e compositores tendem a incrementar as melodias passeando por notas não entoadas nas gravações que consideramos “versão original”, isto é, o primeiro registro que marca o nascimento daquela obra. Por exemplo, no trabalho da banda de 1999 intitulado *10.000 Destinos*, em “Refrão de Bolero”, Gessinger passeia por notas mais agudas ainda, pondo em relação ao limite de tessitura da versão de *A Revolta dos Dândis*. Dessa maneira, o vocalista reforça os signos que dão o semblante passional à sua canção mesmo quando a ressignifica.

5. “ATÉ O FIM”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O fato de a canção ter atingido um patamar significativo no universo da pesquisa, sobrepujando os umbrais acadêmicos, motivou-nos para impulsionar este estudo. A semiótica, mais precisamente em seu desdobramento rente às manifestações discursivas tal qual a composição cancional, perpassou por toda a leitura de análise que nos propusemos a realizar, pondo em relevo a imanência da canção.

A ideia de que *letra e melodia* colaboram para a adesão de um discurso que opera a construção de sentido de forma compatível foi outro ponto substancial no nosso estudo, posto que nos aportamos na semiótica proposta pelo pesquisador Luiz Tatit, cujas teses têm seus mecanismos metodológicos com base nos pressupostos

de Algirdas J. Greimas, Claude Zilberberg, Jacques Fontanille, dentre outros semioticistas da corrente francesa.

A atenção que a semiótica, a *melopoética* (termo cunhado por Steven Paul Scher), a etnomusicologia, os estudos culturais, a literatura comparada e outras vertentes de pesquisa ofereceram ao fenômeno da canção no exercício de interpretá-la nos resultou na noção de que estamos diante de um objeto plurissignificativo, embora muitas pesquisas tenham leituras analíticas com os holofotes apontados apenas para um de seus variados componentes, principalmente a *letra*. Procuramos nos distanciar desta perspectiva de abordagem. Tais episódios podem dispensar o seu caráter de hibridização, posto que a essência da canção é proveniente da fusão entre dois sistemas semióticos diferentes que se interpenetram dispostos a formar um todo significativo.

Apesar da recorrência, por parte de Luiz Tatit, em operar sua metodologia de leitura cancional destacando uma espécie de núcleo de identidade da canção constituídos por *letra* e *melodia*, fizemos questão de salientar, em todas as composições analisadas, bem como na revisão teórica da pesquisa, que uma porção significativa de outras unidades participam diretamente da construção de sentido das obras. Estes componentes, também comentados pelo autor, variam entre *arranjos*, *performance*, *instrumentação*, dentre outros. O que captamos é que estas constituintes ora se interconectam à melodia, ora à letra e, em outras ocorrências, trilham uma zona significativa singular.

Sob essa perspectiva, no seio da canção popular, lançamos os olhares aos sons e palavras de um álbum que compõe a larga discografia da banda de rock Engenheiros do Hawaii – o disco *A Revolta dos Dândis*, de 1987. Seleccionamos cinco canções, todas compostas por Humberto Gessinger. Assim, a profundidade das narrativas musicais do grupo direcionou-nos a uma leitura dialógica na qual relacionamos muitas passagens dessas canções com outras composições dos mesmos autores, o que nos confere o entendimento de um estilo peculiar entre obras de épocas e contextos distintos. Esta singularidade, cabe ressaltar, se manifesta nas unidades verbais e sonoras.

A trajetória da banda, os integrantes que cooperaram em múltiplas formações e a coleção de composições dividida em mais de quinze trabalhos lançados são aspectos que mereceram nossa atenção extraordinária. Para tanto, constituímos um capítulo que reuniu estas noções a fim de captarmos informações sobre a banda,

sobre o cancionista, a ressonância das obras e o álbum em estudo, pois estas referências também foram embasamento para a preparação das leituras analíticas do capítulo que veio a seguir.

Contudo, antes de toda essa elaboração, além da apresentação introdutória da pesquisa, dispusemo-nos a discorrer acerca de nossa principal esteira teórica – a Semiótica. Nós a adotamos como uma ferramenta de leitura. Luiz Tatit, precipuamente, nos introduziu ao universo da ciência dos signos com um rol de articulações direcionadas ao texto musical resultante de noções primárias advindas de diálogos com Greimas, Zilberberg, Fontanille, Hjelmslev, dentre outros.

O percurso gerativo de sentido, de grande valia para essa conexão, trouxe-nos uma abertura para que as canções – objetos passíveis de uma leitura através desta sucessão de patamares, pudessem ter suas cortinas de significações descobertas ao passo em que recorriamos à semiótica da canção, de Tatit. Cumpre alertar que as leituras explicativas de Diana Luz Barros e José Luiz Fiorin desenharam o caminho de intersecção entre o percurso de geração de sentido, ativo da semiótica greimasiana, e a tese do teórico paulista.

Ressaltamos ainda a considerável contribuição de Luiz Piva e Solange Ribeiro Oliveira para que avizinhássemos as duas “artes irmãs” – *música* e *literatura*, cuja relação expõe pontos de encabeçamento semelhantes na produção de significados, a exemplo da articulação musical no texto literário e do jogo poético presente na “dicção” dos cancionistas, mas que nos alerta para que não busquemos um equilíbrio em todos os traços que envolvem o jogo de sentido inerente à linguagem da poesia e da música. Em uma tangente interpretativa, a obra de Alfredo Torres (2014) permitiu-nos uma visualização panorâmica do encontro de cada uma destas dimensões que encorparam nossa leitura cancional.

Na proposta de análise, operamos a escrita mediante as subdivisões da semiótica de Tatit frente às canções selecionadas. As composições cujas unidades verbais apresentam conteúdos referidos à *euforia*, às ações de personagens, à modalidade do *fazer*, agregadas a andamentos acelerados e inflexões vocais com pequena largueza de tessitura e curta duração nas entoações, no que tange às unidades musicais, são designadas de canções *tematizadas*. Aquelas em que a tessitura é expandida, na qual a entoação melódica percorre por uma zona ampla que distancia a nota mais grave da nota mais aguda e as palavras entoadas têm uma prolongação insistente, ao se unirem a um andamento musical lento, à modalidade do

ser, ao distanciamento relacional entre *sujeito* e *objeto* (em que a *disjunção* e valores *disfóricos* normalmente penetram o plano da letra) são denominadas de canções *passionalizadas*. Ambas perpassam pelo processo de *figurativização* na operação de suas essências significativas.

Todavia, esse discernimento, apesar de nortear as nossas análises, não nos deteve ao ponto de blindarmos nossas interpretações, compactando as leituras em uma espécie de camisa-de-força. Embora estas noções fortaleçam a condição imanente que enxergamos no fenômeno da canção, o próprio título do álbum do Engenheiros do Hawaii - *A Revolta dos Dândis* - já pressupõe que façamos um estudo que venha considerar o diálogo com outras realizações artísticas, pois, em diversas composições da obra, o “ser” do sentido se estabelece a partir dessas inter-relações, a exemplo da representação do personagem camuseano no plano de narrativa das canções “A revolta dos dândis I” e “A revolta dos dândis II”.

A moção da teoria de Tatit parte do princípio de que a canção possui um núcleo mínimo de identidade estruturado por *letra* e *melodia*. Aos nossos olhos, admitimos a aplicabilidade eficaz de termos uma subdivisão capaz de organizar o conteúdo verbal e sonoro de obras desta natureza. Contudo, alertamo-nos para que nossa proposta, dissertada desde a escrita introdutória, fosse levada em consideração – a noção de que diversas unidades penetram neste núcleo ou, simplesmente, constroem seu caminho de formação de sentido singular. Tratamos aqui da *performance*; dos arranjos e dos timbres utilizados pelos instrumentistas no ato das gravações; da execução (seja da voz ou de outros instrumentos musicais); do contexto histórico com o qual dialoga a obra; da correlação e a conversa com outras estéticas e obras artísticas. Tais concepções, inclusive, revelam ideias conclusivas que obtivemos no limiar do nosso exame interpretativo.

Dessa maneira, explanamos as asserções de Tatit com a ressalva corrente de que consideraríamos as demais unidades participantes da criação de sentido das composições de Humberto Gessinger. No entorno dessa discussão, a obra de José Miguel Wisnik, *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*, fortaleceu a ampla visão que alçaríamos às canções analisadas, observando a feição musical segregada em micro-unidades e as características dos parâmetros constituintes que se envolvem no engenho sonoro e verbal final de cada faixa selecionada.

A leitura de Tatit operou como ponte para transportar principalmente as teses de Greimas à estruturação das canções. Pudemos, assim, olhar a canção como um

texto. Esta comparação se corporifica ainda mais quando espelhamos os patamares do percurso gerativo de sentido, cujos níveis e suas digressões se aplicam nas mais variadas formas de construção de significado. Consoante à explicação de Lopes (1999), depreendemos que Greimas, em seus projetos teóricos, visualizava o conjunto das práticas humanas como significantes e o mundo na posição de espaço para o desenrolar destas práticas. As composições musicais compõem esse rol de experiências passíveis de uma leitura pautada nos princípios da ciência dos signos pelo fato de que os estudos greimasianos atribuíram à semiótica o poder de dissecar a dimensão figurativa da linguagem.

As qualificações e sensações envoltas nos papéis actanciais, no plano do *conteúdo* e no plano da *expressão* das cinco canções elegidas para análises, tais como: *desespero, arrependimento, solidão, desejo, tristeza, alegria, pressa, estabilidade, instabilidade, tranquilidade, descrença, dúvida*, mostraram-nos, (muitas vezes na mesma composição) que o esquema dos níveis do percurso gerativo de sentido organizam as instâncias de significação inerentes à cada uma delas, nos instigando a delinear nossa escrita. Todas estas expressões foram melhor percebidas mediante as suas eventualidades defronte dos elementos que se emaranham ao núcleo identitário cancional indicado por Tatit.

No ensejo das análises, usufruímos de uma metodologia gráfica para apontar os desenhos melódicos - traço basilar da semiótica da canção do autor paulista. As grafias foram essenciais às compreensões do discurso interno das composições gessingerianas, além de nos conferir a possibilidade de enxergar as compatibilidades entre os planos verbais e musicais por intermédio da visualização dos movimentos físicos da letra, cujas tensões são exercidas pelo processo melódico. Outro benefício destas representações é que os ouvintes não possuintes de conhecimentos técnicos a respeito da linguagem musical e de sua profunda camada teórica conseguem depreender uma quantidade considerável de acepções que as grafias da melodia têm a manifestar e, dessa maneira, compreendem o principal foco analítico alicerçado nestas transcrições: a concomitância entre *som* e *palavra*.

Entretanto, não nos bastou a exposição dos desenhos de melodia das canções, haja vista que o que os cancionistas têm a “dizer” trilha por outros caminhos. No limiar de nossa arguição, assimilamos que as inter-relações com outras obras artísticas, com uma diversidade relevante de sonoridades e estilos musicais e o contexto social

da década em que o álbum fora produzido e lançado também são atributos capazes de consolidar os sentidos diluídos nas canções.

A primeira faixa selecionada no *corpus* de análise foi “A revolta dos dândis I”. Esta composição, de nome idêntico ao da obra, constitui a abertura do álbum da banda gaúcha. Em um diálogo direto com as obras de Albert Camus, Gessinger formatou o personagem camuseano no interior do seu discurso por meio de suas características, tais como a indiferença e a expressão niilista. No plano da letra, observamos uma voz lírica que não faz questão de tomar partido, optando por lugar nenhum. A preposição *entre* (deslocada inclusive na grafia melódica) aguçou a concepção de uma personalidade de um ente em um universo confuso demarcado por paradoxos, acorrentado em dúvidas, perdido, descentrado, fadado à “crise de identidade” – rente às explicações de Hall (2006). Nos aspectos musicais, interpretamos a faixa como uma canção *tematizada*, sob a esteira teórica da semiótica da canção de Tatit. A cadência acelerada, a melodia quase sempre retilínea e concentrada em poucas notas (que transformam o discurso em uma mensagem direta), uniram-se à reiteração do traço melódico, da própria letra, das ações corriqueiras de um personagem, para assim apontarmos como uma canção que se contornou no processo de *tematização*.

Ocorrências como a escolha dos timbres, a instrumentação e os arranjos, produzidos principalmente no estúdio de gravação, também foram marcadores importantes para a produção de sentidos desta faixa. Como exemplo, citamos a execução da gaita, cuja sonoridade lembrou a buzina de um trem, insinuação perene na canção. Tal eventualidade foge da ideia de que a configuração de sentidos em uma composição parte apenas das unidades letra e melodia, elencadas por Tatit como “núcleo de identidade da canção”, pois, vimos que a inter-relação com uma das obras de Camus, ideia basilar em “A revolta dos dândis I”, deu-se mediante à elaboração dos arranjos e da execução instrumental da canção de Gessinger.

“A revolta dos dândis II”, segunda composição a receber nossa leitura, nos expôs que até a disposição das faixas em um álbum é um fator capaz de abranger suas funções significativas. O grupo gaúcho decidiu colocar nos dois lados do disco a canção dividida em dois momentos: “A revolta dos dândis I” e “A revolta dos dândis II”. Por todos os ângulos, os ouvintes captariam a base sonora e verbal da obra do Engenheiros do Hawaii. Dessa forma, tivemos um acoplamento entre as duas análises, pondo em relevo a continuidade das noções estabelecidas na leitura anterior. A voz lírica, assim, entoou versos sinalados pelo descaso mediante às

situações que necessitavam de alguma escolha por parte deste personagem. Diante de tantos estímulos, o sujeito da canção manteve o foco em não demonstrar decisão alguma. Os verbos escritos em tempos passados (*pensei, houvesse*) operaram como fio condutor para interligar as ideias espalhadas por ambas as composições de Gessinger.

A desordem foi um fator engendrado pelas dualidades no plano da letra: *lado claro e lado escuro; gritos e sussurros; ascensão e queda*; e, por vezes, compatibilizado pela melodia e harmonia que se corporificam em movimento de vai e vem. A condução acelerada da canção corroborou não só o entendimento de que as ações do sujeito lírico estavam chegando ao fim como também revelou o processo de *tematização* pelo qual a categorizamos. Novamente, ouvimos o ressoar da gaita e descortinamos mais conversas entre obras diversas que pairavam na linguagem cancional de Gessinger para entusiasmarem as cenas enunciativas de suas composições, a saber, a ligação com o teor caótico e com dualidades encenadas no enredo do filme do cineasta Ingmar Bergman – *Gritos e Sussurros* (1972).

Dentre as propriedades que estruturam o som do Engenheiros do Hawaii, conforme explicitamos, está a absorção de sons herdados de grupos de rock progressivo, condição proferida inclusive por membros da banda em entrevistas. A utilização de sintetizadores, bem como a intromissão de ruídos penetrando na narrativa sonora de cada composição é um fator comum em quase todos os discos da banda e do artista Humberto Gessinger em carreira solo. A ligação entre as faixas de um álbum está dentro destas características. “Além dos outdoors” tem seu início marcado por esta eventualidade. Optamos por aproveitar a conexão desta faixa e da anterior, interligadas no disco, espargindo à nossa análise, haja vista que muitas imagens figurativas e traços do processo de *tematização* circundam ambas as canções.

Reconhecemos em “Além dos outdoors” a funcionalidade da teoria de Tatit de maneira aguda, posto que as amostras do mapeamento da melodia apontam para noções que podemos designá-las de *semi-simbolismo*, à luz do esclarecimento de Barros (2005). Uma camada de fatores estabelecidos no teor significativo da canção explicitaram-se em ambos os planos: de *expressão* e de *conteúdo*. Observamos a grafia melódica, em mais de um momento na canção, denotar a altura da palavra *céu* alocada quase que no limite de agudez da tessitura, complementando a ideia de um aclave físico e ao mesmo momento tonal. Além do mais, o vocábulo *silêncio* foi entoado

repetidas vezes, cujas inflexões contrariavam a essência significativa da palavra a fim de delinear a construção daquela narrativa por meio da representação antitética - mecanismo habitual nas produções de Gessinger.

A leitura de “Infinita highway”, canção popular do repertório do Engenheiros do Hawaii e de Humberto Gessinger desde os anos de mil novecentos e oitenta, foi tracejada sob a concepção de que também estávamos viajando por uma “estrada infinita”, onde o sujeito lírico que liderava a viagem entoava versos para conversar com uma interlocutora silenciosa e com outras “estradas”. A trajetória melódica de “Infinita highway” foi desenhada por notas próximas umas das outras, de durações abreviadas, sem apresentarem tamanho distanciamento entre si. Desse modo, a qualificamos como canção *tematizada*.

Nos mais diversos níveis de criação de sentido, esta canção nos expôs em sua paisagem sonora uma *conjunção* entre a vida do sujeito e a estrada. A voz lírica narrava as ações de um personagem que buscava por uma autodescoberta e enxergava na rodovia todas as suas incertezas e questionamentos. Além disso, a estrada, descrita como *infinita, deserta e silenciosa*, induziu-lhe a uma procura persistente pelo prazer. Nesta viagem eufórica, mas sem destino certo, Gessinger dialogou com outras estradas que penetraram o seu trajeto de cancionista – “Estrada da vida”, de Milionário e José Rico (1977) e “120... 150... 200 km por hora”, de Roberto Carlos (1970). Ambas as canções figurativizam a vida de suas respectivas vozes líricas à encenação de uma viagem, as quais são marcadas por uma relação conjuntiva entre o curso da vida e a estrada.

O disco *A Revolta dos Dândis*, conforme explanamos, carrega canções que se comunicam com outras obras a ponto de considerarmos tais diálogos como elementos que demonstram o viés plurissignificativo que é a composição musical. Além de alargar sua envergadura significativa, abre-nos os olhos para concluirmos que a tese de Luiz Tatit merece, reiteradas vezes, a ressalva de que o “núcleo identitário” de uma canção está fadado à penetração de outros aspectos também formadores de sentido. Desse modo, em “Refrão de bolero”, tal discernimento se aflorou quando sintonizamos que o aumento da intensidade no desempenho instrumental (refletido mormente nos vocais, guitarra e bateria) em linha de ascensão, operou como o ponto mais importante na condução de nossa leitura interpretativa. Nesse sentido, melodia e letra tiveram a experiência de passear pelo processo de *passionalização*, cuja pujança perpassou concomitantemente pelos planos verbais e sonoros da canção.

As súplicas entoadas pelo eu-lírico se expuseram perceptíveis quando captamos o grau de veemência com o qual a voz de Gessinger inflexionava cada palavra. O desespero de esperar pelo perdão de uma interlocutora de nome “Ana” se construiu no acréscimo da intensidade vocal, na ida às notas mais agudas, no distanciamento entre as notas entoadas (refletindo a distância entre *sujeito* e *objeto*) e na reiteração do próprio nome circunscrito em outras palavras, em um esquema de rimas internas que delineava os vocábulos *sacanas*, *engana*, *cigana* e *semana*.

Por estes olhares apreendemos a funcionalidade da semiótica da canção de Tatit, embora não possibilitemos que as canções escolhidas se tornassem reféns desta ordenação analítica.

No presente estudo, observamos que as palavras cantadas de Gessinger, em demasiadas vezes contornam a figurativização dos sentidos propostos pelo cancionista gaúcho, todavia nos parece tarefa árdua e descabida procurar compatibilidades entre todo e qualquer vocábulo alocado em suas letras perante os desenhos melódicos e da própria instrumentação como um todo representativo do engenho musical. Não passa por nossa proposta de leitura imaginar que os compositores constroem suas canções com esse discernimento, isto é, cada palavra escrita deve, obrigatoriamente, receber uma equivalência sonora no plano da música. Porém, ancoramos nossas análises considerando que a essência significativa de cada composição apresenta nós (difíceis de serem desatados) entre as unidades verbais e sonoras, as quais se interpenetram. Este casamento da palavra com o som, próprio do discurso cancional, fomentou o projeto de leitura interpretativa aqui dissertado, haja vista que o verso gessingeriano é suscetível à inserção da musicalidade para ambos os planos construir sentido síncrono. Muitas vezes, cumpre lembrar, esta constituição de significado se estabelece no campo das palavras sob notáveis doses de ironia, antíteses e divisões paradoxais. Neste ensejo, o prisma semiótico auxilia a tecer um equilíbrio de significações inseridas no contexto de cada composição musical, apontando-nos as semioses que por ali se ordenam.

Em meio a um acervo que ultrapassa mais de cem canções distintas e dez álbuns autorais inéditos, optamos por escolher *A Revolta dos Dândis* (de 1987) por depreender que o disco faz parte de um projeto em que as composições se convergem diante de temáticas comuns, a saber: a interlocução com as obras de Albert Camus; o debate sobre o mundo doravante chamado pós-moderno; um sujeito lírico (diluído em várias canções) em estado de desordem e com sua própria essência fragmentada;

canções que se correlacionam por meio de autocitações, da proximidade sonora e que, na esfera da música popular, se encontram no cruzamento entre o *rock and roll* e o *rock progressivo inglês*. Ao termos em vista a confluência entre as faixas da obra, tornamo-nos mais aptos a realizar uma conclusão mais aguda sobre os desígnios de significação que o trabalho da banda proferiu em cada canção para engendrar uma proposta final.

Ao tecermos investigações acerca da crítica produzida sobre a obra do Engenheiros do Hawaii (e deste álbum), constatamos a não existência de uma pesquisa sobre suas canções reunidas em um só trabalho e, mais especificamente, executada sobre as lentes analíticas da semiótica da canção, cujo exame, em nossa visão, constitui uma leitura orgânica.

Por fim, a nossa pesquisa recorreu ao fenômeno da canção pautada na crença de que estamos à frente de um elemento constituinte da nossa identidade pelo fato de ser um veículo de comunicação fundamental, o qual se apresenta com um valor de suma importância da cultura artística. Nesta via, este trabalho é fruto de sua evolução na expressividade frente ao universo acadêmico, e ainda mais vivo por ser contemplado pelo proceder semiótico – um artefato útil para que possamos, diariamente, conhecer mais sobre a construção de sentido de tantos fenômenos que nos rodeiam.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Caio César Viana de. **O Violeiro na obra de Elomar Figueira Mello: quatro canções em perspectiva tensiva**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Teresina, 2018.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Pontes, 1997.

BARBEITAS, Flávio. **A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia**. 2007. 201 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada). UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 1 – 9.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. A Semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais. **Revista de Letras**, v. 1/2, n. 25, p. 60 – 68. jan/dez. 2003. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art10.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: O fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução Antônio Quadros – São Paulo: Abril cultural, 1982.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2011.

DAPIEVE, Arthur. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DIAS, Laíce Raquel. **Interdiscursividade literária nas letras dos Engenheiros do Hawaii**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Da Linguagem), Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2014.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **A revolta dos dândis**. São Paulo: RCA, 1987. 1 CD com 11 faixas.

ENGENHEIROS DO HAWAII. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Engenheiros_do_Hawaii
Acesso em 20 de nov. de 2019.

FRANZ, Jaqueline Pricila dos Reis. **Mapas do acaso: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

FRAZÃO, Francisco Adelino de Sousa. **Literatura e música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabôca de caxangá***, de Catulo da Paixão Cearense. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Teresina, 2014.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2000.

FISCHER, Luís Augusto. “Pra Entender”. In: GESSINGER, Humberto. **Pra Ser Sincero: 123 variações sobre um mesmo tema**. Belas letras: Caxias do Sul, 2010.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso, 2001.

GESSINGER, Humberto. **Pra Ser Sincero: 123 variações sobre um mesmo tema**. Belas letras: Caxias do Sul, 2010.

GOMES; CAMATTI, Vanessa de Lima, Tassiara Baldissera (2009). Análise Semiótica da Obra Dom Quixote: Música e Literatura. In: **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

GREIMAS A.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1973.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria de linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo: n.º 12, pp. 16 - 26, jun. 1985.

KEROUAC, Jack. **On the road – Pé na Estrada**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2008.

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

MORI, Rafael Cava. Ciência, filosofia e arte: 1.000 destinos cruzados em “Lance de dados”, de Humberto Gessinger. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n. 5, p. 1 - 15, 2014.

OLIVEIRA, Gustavo de. **Rock Progressivo: A história, o preconceito, seus subgêneros, e sua influência no meio musical**. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/disciplinas/valente_2007/Arquivos%20-%20PDFs%20por%20Aluno/GUSTAVO/02%20-%20Artigocientifico.pdf> Acesso em: 14 de dez. 2020.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 2001. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. v. 44, n. 1.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. 2 – Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PIVA, Luiz. **Literatura e Música**. Brasília, Musimed, 1990.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Os filhos da revolução**: A juventude e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

SCHÖNBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. São Paulo, v. 1. n. 2. p. 7 – 24, dez., 2003.

TATIT, Luiz. **Estimar canções**: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 3. ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TORRES, Alfredo Werney Lima. **Música e Palavra nas canções de Chico Buarque e Tom Jobim**. São Paulo: Editora Max Limonad, 2014.

TORRES, Alfredo Werney Lima. Música na literatura: extratos musicais na construção de sentido do texto poético. **dEsEnrEdoS**. Teresina, v. n. 1. p. 1 – 20, jul./ago., 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

“A revolta dos dândis I” (letra e música: Gessinger 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 mortos e feridos
entre gritos e gemidos
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*

“A revolta dos dândis II” (letra e música: Gessinger 1987)

*já não vejo diferença
entre os dedos e os anéis
já não vejo diferença
entre a crença e os fiéis
tudo é igual quando se pensa
em como tudo deveria ser
há tão pouca diferença
há tanta coisa a fazer*

*esquerda & direita, direitos & deveres,
os 3 patetas, os 3 poderes
ascensão & queda
são dois lados da mesma moeda
tudo é igual quando se pensa
em como tudo deveria ser
há tão pouca diferença
há tanta coisa a escolher*

*nossos sonhos são os mesmos há muito tempo
mas não há mais muito tempo pra sonhar*

*pensei que houvesse um muro
entre o lado claro e o lado escuro
pensei que houvesse diferença
entre gritos e sussurros
mas foi um engano, foi tudo em vão
já não há mais diferença entre a raiva e a razão*

esquerda & direita, direitos & deveres,

*os 3 porquinhos, os 3 poderes
ascensão & queda
são dois lados da mesma moeda
tudo é igual quando se pensa
em como tudo poderia ser
há tantos sonhos a sonhar
há tantas vidas a viver*

*nossos sonhos são os mesmos há muito tempo
mas não há mais muito tempo pra sonhar*

“Além dos outdoors” (letra e música: Gessinger 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*

*no céu, além de nuvens
há sexo, drogas e talk-shows
as coisas mudam de nome
mas continuam sendo religiões*

*no dia-a-dia da nossa aldeia
há infelizes enfiados 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 cante
o silêncio é sempre maior*

*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 tá escrito nos outdoors
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*

*você sabe, o que eu quero dizer
nunca foi dito num talk-show
por mais que a gente cante
o silêncio, o silêncio, o silêncio, o silêncio...*

“Infinita highway” (letra e música: Gessinger 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 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
nenhum de nós sabe onde quer chegar
estamos vivos sem motivos
que motivos temos pra estar
atrás de palavras escondidas
nas entrelinhas do horizonte dessa highway
silenciosa highway*

*eu vejo o 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*

*110, 120, 160
 só pra ver até quando o motor aguenta
 na boca, em vez de um beijo
 um chiclete menta
 e a sombra de um sorriso que eu deixei
 numa das curvas da highway*

“Refrão de bolero” (letra e música: Gessinger 1987)

*eu que falei “nem pensar”
 agora me arrependo
 roendo as unhas
 frágeis testemunhas
 de um crime sem perdão*

*mas eu falei sem pensar
 coração na mão
 como refrão de bolero
 eu fui sincero como não se pode ser*

*um erro assim tão vulgar
 nos persegue a noite inteira
 e, quando acaba a bebedeira
 ele consegue nos achar*

*num bar
com um vinho barato
um cigarro no cinzeiro
e uma cara embriagada
no espelho do banheiro*

*teus lábios são labirintos, Ana
que atraem os meus instintos mais sacanas
teu olhar sempre distante sempre me engana
eu sigo a tua pista todo dia da semana*

*teus lábios são labirintos, Ana
que atraem os meus amigos mais sacanas
eu entro sempre na tua dança de cigana
é o fim do mundo todo dia da semana*