

A PÓS-UTOPIA NOS VERSOS DE HUMBERTO GESSINGER

 10.5935/2177-6644.20220037

THE POST-UTOPIA IN THE VERSES OF HUMBERTO GESSINGER

LA POST-UTOPIA EN LOS VERSOS DE HUMBERTO GESSINGER

Mara Aparecida Pereira do Nascimento *

 <https://orcid.org/0000-0003-0834-5946>

Resumo: Objetivou-se investigar como os versos de Humberto Gessinger ressoam o discurso coletivo pós-utópico. Problematisa-se que um texto não musicado é poesia e musicado é letra de canção, questionando se uma letra de canção pode ser considerada poesia literária. Concluiu-se que o engenho poético deste autor, estrutural e estilisticamente, constrói o *ethos* da indignação pós-utópica, pós 1985.

Palavras-Chave: Humberto Gessinger. Poesia-Música. Pós-Utopia.

Abstract: The aim was to investigate how Humberto Gessinger's verses resonate with the post-utopian collective discourse. It is problematized that a text not set to music is poetry and that set to music is song lyrics, questioning whether a song lyrics can be considered literary poetry? It was concluded that the poetic ingenuity of this author, structurally and stylistically, builds the ethos of post-utopian indignation, post 1985.

Key-words: Humberto Gessinger. Poetry-Music. Post-Utopia.

Resumen: El objetivo fue investigar cómo los versos de Humberto Gessinger resuenan con el discurso colectivo posutópico. Se problematiza que un texto sin música es poesía y que la música es letra de canción, cuestionando si la letra de una canción puede ser considerada poesía literaria. Se concluyó que el ingenio poético de este autor, estructural y estilísticamente, construye el ethos de la indignación postutópica, post 1985.

Palabras-clave: Humberto Gessinger. Música-Poesía. Post-Utopía.

* Doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Docente vinculada a Faculdade de Itaituba (FAI).  <http://lattes.cnpq.br/6983076383692367> - E-mail: mara-chic@hotmail.com.

Introdução

É mister dar início a este estudo pautando a questão poesia literária/letra de canção. Antônio Cícero afirma que as vanguardas mostraram que não se pode determinar com exatidão normativa quais são as formas aceitas para considerar-se uma poesia como tal. “Se um poeta escreve letras soltas na página e diz que é um poema, quem provará o contrário?” (CÍCERO, 2007, p. 1).

Segundo Luís Milanesi (*apud* BRITO, 2015), Carlos Drummond de Andrade foi parceiro involuntário de vasta produção de composições musicais originárias de seus poemas, e, em carta comentou: “Se eu não for para o céu pelas asas da poesia, irei pelas asas da música. E não é a mesma coisa?” Refletindo esse comentário de Drummond, reitera-se ser exatamente a leitura realizada quanto à letra de canção como poesia literária.

Considera-se que a escrita poética consiste em uma linguagem que tem algo a dizer com uma forma distinta de dizer. O poema é um ensinamento de moral, de exemplo e de revelação, tanto no diálogo quanto no monólogo, “voz do povo [...] palavra do solitário, máscara que oculta o vazio [...] convite à viagem. Prece ao vazio, diálogo com a ausência” (PAZ, 1984, p. 21). Desta forma, compreende-se o discurso poético como fonte e disseminação de conhecimento, como um tipo de poder, figurando como método de libertação interior, mas também como uma operação capaz de mudar o mundo, isso pelo fato de poder se apresentar como uma atividade revolucionária, revelando uma realidade e criando uma outra.

Outro ponto para o qual chamamos atenção é a observação do termo *ethos*, que, entre suas definições e atribuições na Retórica, é um dos modos de persuasão e de argumentação (ARISTÓTELES *apud* GALINARI, 2014). Compreendemo-lo aqui como a expressão de valores próprios de um movimento cultural, podendo ser usado, inclusive, para se referir à influência que a música exerce nas emoções, nos comportamentos e condutas, figurando como espírito motivador das ideias e costumes, como se observa nos versos de *Terra de Gigante* de autoria de Humberto Gessinger:

As revistas, as revoltas, as conquistas da juventude/ São heranças, são motivos para mudanças de atitude/ Os discos, as danças, os riscos da juventude/ A cara limpa, a roupa suja, esperando que o tempo mude. / Nessa terra de gigantes/que trocam vidas por diamantes [...] (GESSINGER, 2009, p. 178).

O direcionamento reflexivo quanto à pós-utopia nos versos de Gessinger consiste na consideração da nítida crítica contida na escrita poética deste tempo histórico brasileiro, o qual representa um período da pós-utopia, que aponta para a produção de poemas pós-utópicos, ou seja, desprovidos de perspectiva utópica:

Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente (CAMPOS, 1997, p. 268).

Portanto, trata-se de momento de perda de uma ideologia concreta em virtude da gradativa falência das utopias de transformação, perda característica dos sentimentos coletivos daquele momento. Nesse sentido, remetemo-nos aos apontamentos de Eagleton (2001) ao tratar de literatura e política, afirmando que a história, tanto da teoria quanto da crítica literária moderna, tem como base parte da história política e ideológica, mesmo que, por vezes, sem este consciente intuito na construção poética.

Ser uma pessoa na sociedade ocidental na década de 1980 aponta Eagleton (2001), era estar preso a certas condições políticas. No Brasil, nesta década, com o Regime Militar esgotado, tendo o ano de 1984 como marco da abertura política, há grande preocupação com a afirmação da independência e da identidade nacional. A sequência de fatos no cenário do país, tais como o fim da censura, a volta dos exilados e a chegada do primeiro presidente civil, representa fase de novo fôlego, trazendo a sensação de liberdade, despertando certo ufanismo em alguns escritores e em outra forte denúncia constativa de mazelas, impropriedades administrativas, despotismo, entre outros aspectos destacados, por exemplo, na poesia *Toda forma de poder*, criada por Humberto Gessinger, em 1986, disponibilizada em seu livro *Pra ser sincero* (2009), cujo título já deixa explícito o assunto a ser tratado.

Em contraste com o sujeito pós-utópico, o sujeito utópico, lembramos aqui, seria aquele exposto pelo poema *D. Quixote*, também de autoria de Gessinger (2009, p. 256), em relação intertextual com o romance homônimo de Miguel de Cervantes: tal como o personagem Dom Quixote de La Mancha, movido por ideais e pelo “amor às causas perdidas”, o sujeito utópico em sua luta contra a Ditadura pleiteia uma sociedade justa, igualitária sendo, portanto, um herói, empenhado e pregador de utopias.

Toda forma de poder - Eu presto atenção no que eles dizem/ Mas eles não dizem nada/
Fidel e Pinochet/ tiram sarro de você que não faz nada./ E eu começo a achar normal que
algum boçal/ Atire bombas na embaixada./ Toda forma de poder é uma forma de morrer por
nada/ Toda forma de conduta se transforma numa luta armada/A história se repete/ Mas a
força deixa a história mal contada/ E o fascismo é fascinante/ Deixa a gente ignorante e
fascinada/ E é tão fácil ir adiante e se esquecer/ Que a coisa toda tá errada/Se tudo passa,
talvez você passe por aqui/ E me faça esquecer tudo que eu vi/ Se tudo passa, talvez você
passe por aqui/ E me faça esquecer/ (GESSINGER, 2009, p. 173).

A canção *Toda forma de poder* é dividida em um estribilho e três estrofes do tipo composta. Percebe-se a forte carga sonora das consoantes t, p, d (atenção, **p**resto, **d**izem), em especial da

consoante p, destacada pela repetição de “passa”, “passe” no refrão, o que, junto com a enunciação destacada do som vocálico “a” em “passa” e “faça”, promove efeito de ênfase do discurso veemente do eu lírico sobre sua constatação pós-utópica, que podemos ler em diálogo com versos deste autor em *Perfeita Simetria*: “escrever uma carta definitiva, que não dê alternativa pra quem lê” (GESSINGER, 2009, p. 199).

Observa-se também o teor de significação dos verbos “prestar” no primeiro verso (“eu presto atenção...”) e “começar”, no quinto, (“começo a achar...”), ambos constituindo essa constatação pós-utópica, que engloba uma visão crítica, e agora desiludida, da situação sócio-política internacional. Vale notar que essa desilusão inclui referenciais marxistas, como Fidel Castro, e direitistas, como Augusto Pinochet, na lista de ditadores militares da América Latina.

Entre o primeiro verso (“eu presto atenção no que eles dizem”) e o segundo (“mas eles não dizem nada”), há ideias paradoxais, pois o eu lírico não está proferindo que estaria atenciosamente esperando que alguém dissesse algo, sem obter resposta, mas sim, afirmando que algo é dito, embora não dizendo nada, fundindo, desta forma, conceitos opostos no enunciado. Temos aqui um oxímoro, pautado em pressupostos e subtendidos, intencionalidade nítida nos referidos versos. Nesse sentido, este recurso estilístico vem expor ideia coerente e fundamentada, visto que se subtende tratar da dinâmica do discurso político, o que se comprova com os exemplos dos políticos *Fidel e Pinochet*, citados no terceiro verso.

O discurso político remete-nos aos professores sofistas (Grécia antiga), dedicados a ensinar também a arte da Política, primando pela persuasão. A retórica clássica, baseada em pontos de vista verossímeis e não exatamente em verdades, intenta fazer com que o sujeito compartilhe da mesma opinião do orador, de modo a influenciar decisões e atitudes do receptor (ABREU, 2006). Nessa direção, o terceiro verso, “tiram sarro de você”, expressão coloquial que diz respeito à ação de divertir-se à custa de alguém, no caso, remete à ação realizada por lideranças políticas, ideia concluída no quarto verso, “que não faz nada”, atitude resignada do povo pelos efeitos provocados pelo discurso político.

Para Aristóteles, o *ethos* é particularmente importante, pois é a primeira fase da persuasão de um discurso, representando os apelos utilizados pelo orador. Portanto, o *ethos*, carrega consigo o caráter de manipular os pensamentos do outro (KULCINSKI, 2014), como se constata no quinto (“E eu começo a achar normal, que algum boçal”) e sexto versos (“atire bombas na embaixada”). Nota-se aqui a percepção do eu-lírico quanto a uma ampliação da aceitação de ideologias e ações estapafúrdias, uma transformação naquilo que Foucault (2010, p. 35) chamava de “polícia

discursiva, que vigiava as regras que determinam os limites do dizível”.

Nesse momento, o poema apresenta o estribilho composto de quatro versos, com esquema rítmico: AAAB. As rimas dos três primeiros versos são externas e paralelas. No quarto verso, observa-se uma rima encadeada devido à palavra “faça”, presente no meio do verso, rimar com “passa” (no meio do primeiro verso), “faça” (no meio do segundo) e novamente “passa” (no meio do terceiro), conferindo e explorando o efeito da sensação de passagem de tempo. A sucessão de sílabas poéticas dos versos aponta para um ritmo melancólico, pois nesse ponto do poema o eu lírico se dirige a um interlocutor, que, de maneira geral, pode ser alguém ou algo indeterminado, concreto ou abstrato, para exprimir lamentos, súplicas e o desejo ambíguo do encontro com esse interlocutor (“talvez você passe por aqui”) e do esquecimento do passado.

Remetendo ainda ao soprar da passagem de tempo, observamos um jogo de palavras nos quatro versos deste estribilho, destacado nas sílabas “SE - pasSA - voCÊ - pasSE - faÇA - esqueCER - SE - pasSA - voCÊ - pasSE - faça”, construindo assim aliteração como recurso de figura sonora, para acusticamente sugerir uma mensagem específica, de caráter expressivo e atravessada por uma experiência sinestésica. A máxima “tudo passa”, (*Panta Rei*), já aparecera por intermédio do filósofo Heráclito de Éfeso (540-475 a. C.) (*apud PERES, 2016*), surgida do princípio de que tudo é móvel, transitório, e tudo na vida passa, tanto as ruínas quanto as boas fases. Deste modo, partindo-se de Kristeva (1969), identifica-se no verso a presença de relação intertextual em alusão implícita, ou seja, trazendo uma referência sem apresentar o texto-fonte.

No primeiro verso, com repetição no terceiro (“Se tudo passa, talvez você passe por aqui”) e no segundo (“E me faça esquecer tudo que eu vi”), o interlocutor deste eu lírico poderia ser identificado com o ser amado de uma relação que teve um término definitivo, mas que pela constatação histórica de tantas mudanças e transformações que fazem com que tudo passe, como regimes políticos, domínios geográficos, entre outros, poderia encontrar uma reconciliação, algo até então sem perspectiva de acontecer. De modo geral, o eu lírico, envolto em um contexto histórico político-social de descrença e perda de ideologia, relembra nesses versos a filosofia de Heráclito: seria essa uma forma de ainda demonstrar alguma esperança de mudanças para uma sociedade igualitária e justa, já que tudo passa, inclusive as injustiças?

A segunda estrofe, uma quadra, tem seus versos distribuídos em bárbaros, redondilha maior e um decassílabo. Nos primeiro e terceiro versos, observa-se elisão, recurso que auxilia no objetivo rítmico do poema, chamando-nos a atenção para a particularidade dos versos bárbaros, que são bastante longos, conferindo um ritmo narrativo de afirmações e constatações.

Estamos diante de versos livres, que unem a musicalidade, uma das principais qualidades da poesia, à heterometricidade, construção característica e representativa da literatura moderna e contemporânea. O esquema rítmico se faz AABA, pois rimam no primeiro verso (“nada”), com o segundo (“armada”) e o quarto (“contada”). No primeiro, o eu lírico afirma, categoricamente, que “toda forma de poder é uma forma de morrer por nada”, o que nos remete à vaidade das conquistas expansionistas de todo império, sempre varridas pelo fluxo da história, como as do Império Romano, em que morreram conquistados e conquistadores (mas cuja língua latina sobreviveu e deu origem às neolatinas). O fim da história mostra que o grande Império romano chegou a sua decadência e hoje é representado pela Itália, pequeno país no formato de uma bota, então, em suma, a conquista do poder romano foi “uma forma de morrer por nada”. Nessa mesma direção, no contexto brasileiro, a vaidade do poder também se mostra na história de milhares de tribos indígenas dizimadas, de colonizadores enviados pela coroa portuguesa que sucumbiram na ponta de flecha, de uma terra manchada pelo sangue da escravidão. Apesar de toda essa violência, o Portugal perdeu essa terra rica de dimensão continental.

No terceiro verso, o eu lírico afirma que “toda forma de conduta se transforma em uma luta armada”. Operando uma identificação inversa à do verso anterior, agora é a própria vida que parece se erguer como resistência armada. Se o poder é morte vã, a vida é luta que se arma, como se vê entre os descendentes dos sujeitos da revolta armada Cabanagem, que compreendem indígenas, negros e caboclos, que continuam à margem da sociedade, vivendo, em grande parte, na miséria, sem condição igualitária.

Vale lembrar que o poema *Toda forma de poder* foi produzido em 1986, fase pós-utópica e de transição da Ditadura à democracia. Ora, a luta armada foi uma das formas encontradas pela oposição para enfrentar o referido regime (entre 1964 e 1985), com maior intensidade a partir de 1967. Nesse sentido, a constatação pontuada por Gessinger no terceiro verso, “a história se repete / mas a força deixa a história mal contada”, alude à resistência pelas armas, no mencionado período histórico-político. Conforme Salles (2015), a dinâmica da luta armada enfatizou-se por conta do aumento da repressão, das torturas e da perseguição, tendo destaque de enfrentamento na época a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e os guerrilheiros do Araguaia (1972). Ressalte-se que, na época, a ditadura militar proibia a divulgação de informações sobre a guerrilha. Neste contexto, remetemo-nos ao pensamento de Napoleão Bonaparte (*apud* BALZAC, 2013) que afirmou que “a História é um conjunto de mentiras sobre as quais se chegou a um acordo”. Portanto, os fatos históricos citados remetem ao quarto verso de *Toda forma de Poder*: “Mas a força deixa a história

mal contada”, visto que, geralmente, quem tem o aval para narrar à experiência são os detentores do poder, que a narram segundo seus próprios interesses.

Como a primeira estrofe do poema, a terceira também é uma sextilha e o esquema rímico confere ABCBDB. Há aliterações em todos os versos ao repetir sons que envolvem as consoantes e sílabas tônicas, têm o intuito de causar impacto reflexivo no leitor quanto à problemática suscitada, ou seja, “o poder do poder”. Nessa direção, o primeiro verso menciona o fascismo, ideologia e regime político centralizado na figura de um ditador, traduzido como uma forma radical de direita extremista e conservadora, na Itália, tal como estabelecido por Benito Mussolini no início do século XX. O referido verso se completa pontuando que “o fascismo é fascinante”, o que é comprovado pela história que mostra como o movimento fascista italiano de Mussolini realmente fascinou as massas, o mesmo ocorrendo com outros movimentos políticos posteriores, como, na União Soviética, o stalinismo, na Alemanha, o nazismo, em Portugal, o salazarismo, na Espanha, o franquismo, entre outros.

O segundo verso completa a ideia inicial, externando que o referido regime “deixa gente ignorante fascinada”. Nesse sentido, questiona-se: se a ideologia fascista é autoritária, hierárquica e elitista, baseada na exclusão social, como fascina a tantos? Em primeiro lugar, nessa direção, observa-se que ocupa seu espaço de poder defendendo mudanças radicais, apoiada em retórica que explora assuntos como corrupção, crises na economia, declínio dos valores tradicionais e morais. Retomando-se e reiterando-se aqui o terceiro verso da segunda estrofe, “a história se repete”, como no caso do Brasil do século XXI, fascinado por porta-voz de discriminação e preconceito social, de etnia, de sexo e de gênero, o que aponta para a fala de Napoleão Bonaparte (*apud* BALZAC, edição- 2013) de que, para governar, é preciso aproveitar-se dos vícios dos homens e não de suas virtudes. Portanto, a ideologia fascista atrai e fascina, pois oferece resposta simples e rápida para problemas difíceis e complexos. Como exemplo, o nazismo, que moveu milhões de indivíduos seguidores, fez isso com os problemas na Alemanha, tanto econômicos quanto culturais, ao promover o extermínio de judeus, entre outras tantas atrocidades apoiadas por uma grande massa. Tal poder aponta para a sua oratória/retórica persuasiva, expondo como a língua também é um instrumento de controle.

O discurso persuasivo tem a finalidade de agir sobre o outro, faz uso da emoção, envolve o estado de espírito dos ouvintes diante da credibilidade de quem fala (*ethos*) e o comportamento a ser excitado nos que ouvem (*pathos*). São estes os três elementos que caracterizam o instruir (*docere*), comover (*movere*) e o agradar (*delectare*) da retórica (MOSCA, 2001). Nesse sentido, observamos

o terceiro e o quarto versos da terceira estrofe: “É tão fácil ir adiante e se esquecer / Que a coisa toda tá errada”. Aponta-se aqui para o assujeitamento, questão fundamental na construção do discurso político.

O efeito apontado nos referidos versos remete-nos ao alerta contido na obra de ficção literária de autoria de George Orwell (1984), que desencadeou uma série de reflexões sobre formas de governo, de tirania e opressão comandadas por ideologias cegas. Segundo Osike (2011), a obra retrata uma sociedade subjugada, onde o mero ato de pensar seria crime a ser punido, uma sociedade reinventada a partir da novilíngua, linguagem submetida a um processo de manipulação que invade o campo publicitário, político e religioso, com o objetivo de limitar o pensamento e impossibilitar o acesso a quaisquer conceitos que difiram dos princípios em vigor, de modo a mudar de assunto, com intuito de se distanciar do assunto principal, utilizando frases prontas e de efeito, enfim, “falando sem falar”, conforme suscitado em repetição nos versos quinto e sexto dessa terceira estrofe (“eu presto a atenção no que eles dizem, mas eles não dizem nada”).

O poema *Toda forma de Poder* contou com um engenhoso jogo de palavras baseado em técnica de disseminação e recolha, um procedimento que consiste em espalhar palavras em vários versos de uma estrofe e depois recolhê-las em seu último verso. Esse fenômeno é perceptível nas três estrofes do poema, pois se observa que, segundo verso da primeira, temos a palavra “**nada**”, a qual denominamos aqui de fio condutor da ideia, seguida de sua repetição no quarto verso, ecoando na rima do sexto, “embaix**ada**”; na segunda estrofe, primeiro verso, com eco no segundo, “arm**ada**”, como também, na terceira estrofe, segundo verso, “fascin**ada**”, no quarto, “err**ada**” e no sexto, “**nada**”, completando-se, assim, a ideia que expõe o **NADA** que teria restado da utopia da juventude que viveu na época da Ditadura Militar e lutou contra ela; e como, no contexto de produção do poema, ou seja, 1986, fase pós-utópica, período de redemocratização do país, não há **NADA** de ideologias e perspectivas.

Em consonância com *Toda forma de poder*, trazemos à baila o poema *A revolta de Dândis II*, criado em 1987, também disponibilizado no livro *Pra ser sincero* (2009), dividido em três estrofes compostas e um estribilho. As escolhas para a construção das suas estrofes apontam diretamente para o ritmo, como efeito sonoro e estético, causado pela repetição de unidades melódicas dispostas em continuidades silábicas tônicas e átonas, o que inclui também o silêncio.

Revolta De Dândis II - 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 poderia ser/
Há tão pouca diferença, há tanta coisa a fazer/ Esquerda e direita, direitos e deveres/ Os três
patetas e os três poderes/ Ascensão e queda/ são dois lados da mesma moeda/ Tudo é igual
quando se pensa em como tudo poderia ser/ Há tão pouca diferença, há tanta coisa a fazer/

Pensei que houvesse um muro/ Entre o lado claro e o lado escuro/ Pensei que houvesse diferença entre gritos e sussurros/ Mas foi engano, foi tudo em vão/ Já não há mais diferença entre a raiva e a razão/ E os nossos sonhos são os mesmos há muito tempo/ Mas não há mais muito tempo pra sonhar (GESSINGER, 2009, p. 177).

A entoação pode ser normal, afetiva, ao exprimir perspectivas emocionais, como ironia, rancor, tristeza; também pode ser uma entoação intelectual, ao transmitir dúvida ou desejo (BRITO, 2015). Na divisão silábica poética utilizada na construção da primeira estrofe, temos que os efeitos de dois versos bárbaros remetem à indignação, seguidos por dois mais curtos, emitindo a sensação de pesar, fechando com outro e último verso, longo, emitindo reflexão de urgência de atitude.

A indignação do eu lírico transparece nos dois primeiros versos. O primeiro, “já não vejo diferença entre os dedos e os anéis”, aponta para ironia como recurso estilístico, mostrando que as mudanças no cenário do referido contexto histórico de produção não contempla as utopicamente esperadas melhorias na qualidade de vida da população, ideia completada nos versos seguintes, “tudo é igual quando se pensa / em como tudo deveria ser”, portanto, as mudanças são inexistentes do ponto de vista da expectativa do povo, como esclarece o quinto verso: “há tão pouca diferença e há tanta coisa a fazer”.

No segundo verso, o eu lírico externa: “já não vejo diferença entre a crença e os fiéis”, o que implica dizer que se vê tal semelhança traduzida no fanatismo, na hipocrisia e na intolerância religiosa; em nome de Deus ou de deuses, cometem-se atrocidades, como por exemplo, os quatro conflitos sangüinários de fundo religioso mais recentes informados por Szklarz (2016): judeus e muçulmanos, hindus e muçulmanos; católicos e protestantes e cristãos e muçulmanos.

Na segunda estrofe, composta de seis versos, a construção realizada ressalta o ritmo, o qual, segundo Paz (1984), precede a linguagem e é o núcleo do poema; no caso dessa estrofe, dois primeiros versos remetem ao efeito sonoro da marcha em alusão aos soldados comandados. Do terceiro ao sexto verso, percebemos uma marcha de marcação, ou seja, marchado no lugar, sem se locomover, como o eu lírico observa no caminhar de sua geração, agora sem ideologias para seguir caminhando, como dizia antes a célebre música de Geraldo Vandré (1968).

No primeiro verso dessa estrofe, o eu lírico cita “esquerda e direita”, os polos do espectro político moderno que, como afirmam as explicações de Mascaro (2020), derivam da Revolução Francesa, quando, na assembleia nacional, os participantes assentaram-se da seguinte forma: à direita, os fazendeiros, nobres, aristocratas e burgueses e, na parte extrema da direita, sentaram os ricos, que defendiam a aniquilação dos pobres e discriminados. No centro, sentaram trabalhadores que eram simpatizantes e apoiadores dos ricos. À esquerda, sentaram os trabalhadores pobres e também alguns ricos simpatizantes da causa dos pobres. Na parte extrema da esquerda, sentaram os

ativistas pelas causas dos pobres e discriminados, ou seja, mulheres, marginalizados, discriminados e os de etnias diferentes da caucasiana.

Com o gancho do primeiro verso (“direitos e deveres”), o segundo traz uma metáfora comparativa entre os Três Poderes (Legislativo, Executivo e Judiciário) e os três Patetas, os quais, como informa Garcia (2017), são grupo cômico norte-americano (1922 a 1970), considerado o trio atrapalhado das telas. Portanto, a metáfora sarcástica poderia apontar para a máxima que questionaria: “qualquer semelhança é mera coincidência?”. Compreendemos tal reflexão como bastante pertinente para a geração pós-utópica, que se apresenta crítica, analítica e desiludida, resignada, o que também fica nítido entre o terceiro e quinto versos: “Ascensão e queda são dois lados da mesma moeda/ Tudo é igual quando se pensa/ Em como tudo deveria ser”.

Os versos quarto, quinto e sexto se repetem conforme a primeira estrofe, somente havendo, no sexto, a substituição do verbo fazer (da 1ª estrofe) pelo verbo escolher, verbo este que alude ao voto do cidadão que escolhe seus governantes. Ao afirmar que “há tão pouca diferença e há tanta coisa a escolher”, o poema não deixa de nos lembrar que, no Brasil, entre 1966 a 1979, não houve eleição direta para presidente e o sistema político ficou restrito a duas correntes políticas: a situacionista (ARENA) e a oposicionista (MDB). Com a redemocratização, o sistema político se tornou multipartidário, ARENA transformou-se em PDS que se fundiu com o PDC, o que originou o PRR. O MDB passou a denominar-se PMDB. O movimento trabalhista antes ligado ao PTB passou a se mobilizar junto ao PDT e ao PT (NUNES, 2003). Contudo, no seio dessa pluralização, diz o sexto verso, “há tão pouca diferença e há tanta coisa pra escolher”.

Na sequência, aparece o estribilho, sustentando um ritmo decadente, o que aponta para o desalento do eu lírico, sentimento perceptível no primeiro verso, quando o poeta contou com o recurso estilístico da aliteração, evidente na repetição da consoante “s” e dos dígrafos “ss”, “nh” (*nossos sonhos são os mesmos*). A construção realizada alude a uma sussurrante e gradativa tempestade de vento nas areias, tempo que urge, o que o poeta assinala no segundo verso com a força das marcantes consoantes **m**, **t** e **p**, expressando grande tensão.

Partindo-se de apontamentos de Brito (2015), compreende-se que o engenho realizado diz respeito à fonoestilística, que trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados, visto que fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética. Este estribilho traz entoação e inflexões que transmitem a sensação de melancolia, um sentimento que atravessa a preocupação com a situação sociopolítica do país na época e sugere que a geração pós-

utópica, atuante nesse processo de redemocratização do país, carrega consigo os mesmos sonhos de sociedade igualitária e qualidade de vida para todos, no entanto, sem as utópicas perspectivas da geração anterior.

No primeiro verso da terceira estrofe (“pensei que houvesse um muro”), o vocábulo “muro” aponta para uma associação contextual que depende do conhecimento de mundo do leitor/ouvinte. Poderíamos considerá-lo uma remissão ao “Muro de Berlim”, o qual marcou a divisão física e de ideologias contrárias (capitalismo e o socialismo) entre Alemanha Ocidental e Oriental. A alusão interpretativa é possível mediante a leitura das estrofes anteriores, que se estabeleceu pela temática do poema: ideologias políticas e políticas partidárias. Não há mais muro concreto em Berlim, mas ergueram-se outros muros, não físicos, mas que dificultam uma reunificação, talvez utópica, da Alemanha e do mundo.

Em seu poema criado em 1989, *Alívio imediato*, o poeta também menciona o Muro de Berlim:

Há um muro de Berlim dentro de mim/ Tudo se divide, todos se separam/ (Duas Alemanhas, duas Coreias) / Tudo se divide, todos se separam. O melhor esconderijo, a maior escuridão/ Já não servem de abrigo, / já não dão proteção/ A Líbia é bombardeada, a libido e o vírus (GESSINGER, 2009, p. 194).

Estas associações interpretativas suscitam questionamentos reflexivos quanto ao eu lírico do poema *Revolta de Dandis II*, que constata não existir diferenças “entre o lado claro e o lado escuro” – e no segundo verso – “entre gritos e sussurros”: quem são os vilões e quem são os mocinhos? Os gregos ou os troianos? Os americanos ou os soviéticos? Os Estados Unidos e Pearl Harbor ou os japoneses de Nagasaki e Hiroshima? A identificação da diferença entre um lado claro e outro escuro (o certo e o errado) depende do ângulo de visão e da mutabilidade histórica. Mediante tanta discrepância paradoxal da humanidade, no poema, *Alívio imediato*, o eu lírico tem como expectativa desesperada que: “Que a chuva caia como uma luva/ Um dilúvio, um delírio/ Que a chuva traga/ Alívio imediato/ Que a noite caia/ De repente caia/ Tão demente quanto um raio/ Que a noite traga/ Alívio imediato” (GESSINGER, 2009, p. 194).

A quarta estrofe do poema *Revolta de Dândis II* repete o conteúdo da segunda, mas com algumas substituições. Os três patetas são agora substituídos pelos três porquinhos, personagens de conto infantil. Notando a metáfora irônica construída na segunda estrofe, acrescida e completada pela mensagem crítica engendrada em todo o poema, os três porquinhos também aludem aos Três Poderes da República, apontando para a forma gulosa que os suínos, entre grunhidos, ora compartilham ora disputam sua comida, em meio ao odor fétido da corrupção e da lambança, em

sentido figurado, manifestação ruidosa que gera desordem, bastante peculiar à Câmara Legislativa.

A construção poética de toda essa estrofe vem reforçar que todas as transformações ideológicas e políticas podem ser observadas com a mesma crítica refletiva, quando essa toma o lugar do fascínio inicial. Refletindo sobre pensamentos filosóficos de Nietzsche e outros sobre a redução ao nada, o aniquilamento, a inexistência, o poema *Revolta dos Dândis II* se mostra niilista, pois o eu-lírico não vê sentido em nenhuma forma de poder, seja de direita ou de esquerda, como já vimos no poema *Toda forma de poder*, analisado anteriormente.

Para concluir a exposição da pós-utopia expressa nas entrelinhas do horizonte poético de Humberto Gessinger, analisamos o poema *Somos quem podemos ser*, do ano de 1988, título que já desconstrói o idealismo heroico da fase utópica.

Somos quem podemos ser - Um dia me disseram/ Que as nuvens não eram de algodão/Um dia me disseram/Que os ventos às vezes erram a direção/. E tudo ficou tão claro/ Um intervalo na escuridão/ Uma estrela de brilho raro/Um disparo para um coração/. A vida imita o vídeo/Garotos inventam um novo inglês/Vivendo num país sedento/ Um momento de embriaguez. /Somos quem podemos ser/ Sonhos que podemos ter/ Um dia me disseram/Quem eram os donos da situação/Sem querer eles me deram/ As chaves que abrem essa prisão. / E tudo ficou tão claro/ O que era raro ficou comum/ Como um dia depois do outro/ Como um dia, um dia comum/. Um dia me disseram/Que as nuvens não eram de algodão/ Sem querer eles me deram/ As chaves que abrem essa prisão/. Quem ocupa o trono tem culpa/ Quem oculta o crime também/ Quem duvida da vida tem culpa/Quem evita a dúvida também tem/Somos quem podemos ser/ Sonhos que podemos ter (GESSINGER, 2009, p. 187).

O primeiro e o segundo versos repetem “Um dia me disseram”, anáfora que reforça a ideia do início de uma narrativa a ser desenvolvida. Encontramos também aliteração com a consoante V: “nuVENS”, “VENtos” e “VEzes”, mostrando, imagetivamente, a mudança dos ventos, visto que a sílaba “VEN”, no primeiro verso, encontra-se na segunda sílaba da palavra “nuvens”, que, ao serem sopradas pelo vento – ideia ressaltada pelo som sibilante da consoante “s” – mudam sua direção, dinâmica da natureza representando mudança de lugar de “ven” para a primeira sílaba de “ventos” na quarta estrofe. Portanto, a mensagem pretendida diz respeito às mutabilidades sociais, políticas e ideológicas das sociedades, as quais se modificam, se transformam e até se extinguem.

A segunda estrofe do poema também é uma quadra, composta por versos com rimas alternadas (ABAB), o que, em conjunto com o metro, promove um ritmo crescente, o ritmo dos pensamentos do sujeito pós-utópico. Nota-se um jogo de ideias e imagens, a fanopeia, termo de Ezra Pound (*apud* CEIA, 2009), cuja construção poética, valendo-se do visual, pode transportar o leitor ou ouvinte para a cena. Nessa direção, observa-se que as nuvens, citadas no segundo verso da primeira estrofe, agora se dissipam: “e tudo ficou tão claro” (primeiro verso), “um intervalo na escuridão” que permite a visão de “uma estrela de brilho raro”. A metáfora aponta para certa luz,

talvez a do conhecimento e cuja aquisição, como lembra Freud (*apud* CLARET, 1986), “traz o poder”, um impacto, um despertar, algo que afeta a geração pós-utópica e lhe provoca “um disparo para um coração”. Essa iluminação seria talvez como aquele “[...] grande passo para a humanidade [...]”, frase do notório discurso de Neil Armstrong ao pisar na lua, citado por Gessinger em seu poema *A Conquista do Espaço* (2009, p. 216).

Nesta segunda estrofe, quinto verso, observa-se também que a construção disPARO / PARA – uma melopeia nos termos de Ezra Pound (*apud* CEIA, 2009) – nos remete para o mundo criativo dos sons na escrita poética, no caso, reprodução do eco de um disparo. Esse disparo também evoca aquele do poema *O papa é pop* (GESSINGER, 2009, p. 215): “Um disparo / Um estouro/ [...] O Papa levou um tiro à queima roupa”, uma alusão ao atentado contra o Papa, ato violento que foi banalizado pela mídia – e vale lembrar como o período de redemocratização no Brasil também assistiu à consolidação de um processo de expansão das mídias de massa iniciado durante a Ditadura: Todo mundo tá relendo o que nunca foi lido / Todo mundo tá comprando os mais vendidos / É qualquer nota, qualquer notícia / Páginas em branco, fotos coloridas / Qualquer nova, qualquer notícia / Qualquer coisa que se mova é um alvo (GESSINGER, 2009, p. 215).

Nesse poema, observamos um esvaziamento dos significados em benefício do instante e da busca por ibope. A estrofe seguinte, apresentando uma variação sobre o mesmo tema, lembra que “ninguém tá a salvo”, dessa dinâmica de exposição midiática. O Papa simplesmente se tornou produto da cultura pop, uma das características do contemporâneo.

A terceira estrofe também é uma quadra, composta por versos com rimas alternadas (ABAB). A construção de suas sílabas poéticas promove um ritmo crescente, no qual também encontramos aliteração: VIda / Vídeo, inVENtam, noVO, VIVENdo. Observa-se que as sílabas tônicas formam a palavra “vivendo”, reiterando o verbo que aparece no terceiro verso, “vivendo num país sedento”, numa cadeia repetitiva de ecos que reforça a sensação de desalento, de falta de perspectiva, de desapontamento.

Nos dois primeiros versos, a máxima “a arte imita a vida” se torna, no contexto descrito, seu oposto, “a vida imita o vídeo”, expresso nas novelas, nos filmes e na propaganda publicitária; fica nítida a inversão de valores que leva a massa oprimida a imitar buscando uma aproximação ao poder dos opressores. A estrofe chama atenção para a negação da cultura e das origens do sujeito e, no caso, da própria língua, criando um “novo inglês”, à medida que este idioma domina, entre outros, *outdoors* e marcas de produtos brasileiros. É hilário observar nomes de produtos tais como: ferro de passar *free way*, churrasqueira *steak house*, panela *sauce*, modelador de cachos *hair style*,

escada *leadder*, *home careicilio*, entre outra infinidade de termos, em quase todos os campos e áreas. A ideia de aculturação se conclui no terceiro verso, quando o eu lírico afirma que vivemos uma ilusão cotidiana “num país sedento, um momento de embriaguez”, uma cegueira coletiva, na qual os povos mergulham em sua contínua procura pelo engano, ou, com diz Nietzsche (2013, p. 221), por “um vinho excitante para seus sentidos. Contanto que possam obter esse vinho, contentam-se com o pão de má qualidade. A embriaguez lhes interessa mais que a alimentação - esta é a isca com que sempre se deixam pescar”.

A construção do estribilho representa o coletivo daquela geração no primeiro verso (nós), com um ritmo que anuncia e evoca uma sensação de pausa, por serem dois hexassílabos, o que alude a um ritmo constante, remetendo à constatação de que este coletivo só pode ser aquilo que realmente é, sem idealismos utópicos; por outro lado, a estrofe finda com o verbo TER, o que chama a atenção para o capitalismo consumista que determina o valor por aquilo que se tem.

Verifica-se também o recurso da paronomásia nos vocábulos “somos” e “sonhos”, fator que reforça o contraste, característico da geração pós-utópica, entre a perda do idealismo anterior e a quebra da ilusão, o ganho positivo de conhecimento crítico e a desmotivação que decorre desse ganho, com a compreensão de que querer não é poder. A geração pós-utópica reflexiva e realista se vê mais limitada pelo meio e não se deixa iludir. Mediante essa constatação, o desalento direciona o sujeito para projetos individualistas, orientados por livros de autoajuda, com lições sobre empenho e fé, com sonhos condicionados pela mídia e pela lógica da ascensão individual a qualquer custo.

Na quarta estrofe, há uma retomada da ideia inicial expressa na primeira, com o primeiro verso anunciando-a como uma narrativa, pela introdução “um dia me disseram”. O segundo verso aponta para os donos da situação, entendendo que o poder não emana do povo, conforme preza a Constituição Brasileira de 1988 e a de todo país que se diz democrático. Não há espaço para ilusões de democracia plena, pela própria admissão contextual de um país que tem “donos”.

Na quinta estrofe, o esquema rímico do segundo ao quarto verso ressoa um jogo interno de vocábulos: “comum” e “como um”, que enfatiza como a libertação e iluminação oferecidas pelo conhecimento na estrofe anterior (sem querer, os donos da situação deram ao eu lírico a chave para sair da prisão) terminam não por revelar algo transformador, mas por se diluir na mesmice do cotidiano da grande massa, dos dias comuns que se seguem indiferentes uns aos outros.

Na última estrofe, a anáfora, repetindo o termo “quem” no início de quatro versos, contribui para reiterar o papel dos sujeitos na sociedade. A aliteração pela repetição das consoantes c, p, l, t, v e d: oCuPa, CuLPa, oCuLTa, DuViDa, ViDa, DúViDa, eViTa, bem como a assonância com as

vogais u, a e i cria um jogo paranomástico que, em suas repetições, reforça a sensação de que o círculo oculto de culpa e dúvida é inescapável. Apontamos que são possíveis diálogos entre essa sexta estrofe e outros poemas de Gessinger: *Quem ocupa o trono tem culpa* (verso 1) aponta para a culpa dos donos do poder (política, latifundiários, empregadores, multinacionais) visto que, como aponta o poema *Ninguém = ninguém*, “há pouca água e muita sede / Uma represa, um apartheid / A vida seca, os olhos úmidos” (GESSINGER, 2009, p. 214).

Quem oculta o crime também (verso 2) reflete que há culpa naqueles que se calam ignorando, por exemplo, as possibilidades de denúncia, reflexão que nos remete ao poema *Pra ser Sincero*: “[...] temos os mesmos defeitos / Sabemos tudo a nosso respeito / Somos suspeitos de um crime perfeito / Mas crimes perfeitos não deixam suspeitos” (GESSINGER, 2009). Todos aqueles que veem estáticos o crime acontecer em meio a mazelas também são culpados pela situação: “Quem evita a dúvida também tem” (verso 4). Há culpa também naqueles que corrompem e dos que se deixam corromper: “Me espanta que tanta gente minta, descaradamente a mesma mentira”, também de *Ninguém = Ninguém*. Por fim, “quem duvida da vida tem culpa” (verso 3), pois a vida tem valido menos que o produto da joalheria: “nessa terra de gigantes que trocam vidas por diamantes”, de *Terra de Gigantes* (Gessinger, 2009, p. 178).

Diferentemente dos outros poemas de Gessinger aqui analisados, percebemos em *Somos quem podemos ser* metros quase similares, estrofes em quadras com rimas intercaladas, um padrão mais fixo, enfim, que expõe igualmente como o sujeito pós-utópico vai se distanciando dos movimentos idealistas de contestação artística e formal, adotando indiferentemente tanto as formas legadas pelas vanguardas quanto as formas mais tradicionais de expressão.

Considerações Finais

Letra de canção e a poesia literária compreendiam uma unidade só, visto que, poemas eram declamados oralmente, e, em algumas fases históricas, acompanhados por instrumentos musicais. Com o advento da escrita, música e poesia tomaram caminhos próprios, sendo que, passou-se a considerar como poesia os versos escritos e elaborados por um poeta e, como letra de canção, inclusive, considerada de menor status, os versos destinados a serem cantados, elaborados por alguém denominado compositor. Portanto, considera-se as letras de canção

As tendências pós-utópicas da escrita literária, em termos estéticos, podem ser caracterizadas pela utilização de pastiche, alegorias, paródia, ruptura com a sintaxe, incorporação da cultura de massa, intertextualidade, trocadilhos, paradoxos e antíteses, peculiaridades literárias bem

marcantes das décadas de 1980 e 1990, que apontam para um desconforto existencial ainda presente no século XXI. A presença desse desconforto na contemporaneidade é evidenciada tanto nos versos quanto nas crônicas de Humberto Gessinger, que nas entrelinhas suscita as inquietações do coletivo.

A construção dos poemas analisados, no que concerne aos aspectos estruturais e estilísticos, forma um conjunto que expõe a atitude de denúncia e análise do contexto pós-utópico, uma atitude reflexiva, realista, desiludida, que aproxima o idealismo das gerações anteriores da postura infantil que acredita em “nuvens feitas de algodão”, mas que permanece acusando quem realmente detém o Poder. Portanto, no engenho dos versos de Humberto Gessinger, os elementos estruturais e estilísticos mostram-se como estratégias poéticas que explicitam ou aludem a questões político-sociais, de forma a construir o *ethos* da indignação cética do período pós-1985.

O poema *Toda forma de poder* (GESSINGER, 2009, 173) suscita a problemática do “Poder” que imprime as conquistas e sua manutenção, podendo levar às lutas armadas, culminando em “forma de morrer por nada” conforme descrita neste poema. No entanto, vale lembrar que a trajetória histórica-evolutiva de todas as sociedades, sem nenhuma exceção, deu-se sob derramamento de sangue, sempre com vistas ao progresso, que causa diferentes impactos em todos nós. Refletimos também que, se “o poder emana do povo e para o povo”, a resposta não estaria na cidadania ativa, devendo, inclusive ser trabalhada e desenvolvida já nos bancos escolares? Outrossim, o desejo do eu lírico do referido poema poderia ser associado à canção *Imagine* de John Lennon (1971), imaginando a inexistência dos países e suas fronteiras, portanto, sem motivo para matar ou morrer, sem religiões e suas intolerâncias, apontando para a existência de uma irmandade mundial, partilhando e vivendo em paz, sem posses, ganância ou fome. Não seria essa a maior das utopias justamente numa fase pós-utópica? Mas, então, o ideal jamais se aproximará do real?

Revolta de Dândis II, expressando indignação sobre a política partidária, compreendendo a pós-utopia, fase de constatação crítica reflexiva, também revela uma geração decepcionada e sem perspectivas definidas, em meio à crise das ideologias utópicas do século XX. No entanto, o eu lírico deixaria transparecer nas entrelinhas do verso “E os nossos sonhos são os mesmos há muito tempo” (GESSINGER, 2009, p. 177) que a referida geração ainda tem as mesmas perspectivas de uma sociedade igualitária da geração anterior?

O poema *Somos quem podemos ser* (GESSINGER, 2009, p. 187) aponta para uma sensação de indeterminação que questiona a possibilidade de livre arbítrio necessária para o engajamento político-social. É possível considerar que o eu lírico deste poema, pouco a pouco, revela a aceitação quanto à perfeita imperfeição do ser humano em meio ao seu contexto, traduzida no verso “Somos

quem podemos ser?”? Apesar das frustrações, o sujeito pós-utópico ainda cultivava a possibilidade de sonhar com dias melhores? Poderia qualquer uma das gerações de seres humanos, de qualquer tempo, viver sem sonho e sem nenhuma esperança? De onde viria a própria motivação da reflexão crítica, da denúncia ao poder, senão de algum resíduo de utopia que ainda sobrevive? Ser utópico não faria parte da essência do ser humano?

Referências

- ABREU, A. S. **A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção**. 9ª Ed.- Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- AZEVEDO, B. **Noções Elementares de Versificação**. Teoria Literária, 2010.
- BALZAC, H. **Máximas e Pensamentos de Napoleão**. Trad. de Paulo Neves. Edição brasileira da L&PM, 2013.
- CAMPOS, H. Poesia da modernidade: da morte da arte à constelação o poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.
- CEIA, C. **Melopeia, fanopeia e logopeia**. 2009.
- CERVANTES, M. S. **Dom Quixote**. (1605). São Paulo: FTD, 2013.
- CICERO, A. Letra de canção e poesia. **Folha – UOL**, 2007.
- CLARET, M. **O pensamento vivo de Freud**. Vol. 3. Editora: Martin Claret. 1986.
- EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. 4ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20ª Ed. - São Paulo: Loyola, 2010.
- GALINARI, M. M. Logos, Ethos e Pathos: “Três lados” da mesma moeda. **Alfa**, v. 58, n. 2, 2014.
- GESSINGER, H. **Pra ser sincero - 123 variações sobre o mesmo tema**. Autobiografia. Caxias do Sul: Belas Letras., 2009.
- KEINDÉ, W. **Conceitos básicos de poema**. Youtube, 2017.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.
- KULCINSKI, A. **Técnicas de Persuasão**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa FCSH, 2014.
- LENNON, J. **Imagine**. 1971. Letra e tradução. Vagalume [online].

- MAINGUENAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3ª Ed. - Pontes: Campinas, 1997.
- MASCARO, A. L. **Direita e esquerda: uma explicação**. Twitter [online], 2020.
- MILANESI, L. Drummond no céu nas asas da poesia e da música. In: Brito, J. D. (Org.) **Literatura e música: depoimentos célebres e bibliografia**. (Mistérios da criação literária). Vol. 6. Tiro de Letra. 2015.
- MOSCA, L. L. S. **Velhas e Novas Retóricas**. 2ª Ed. - Copyright 2 da Humanitas FFLCH/USP, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. São Paulo: Editora Escala, 2013.
- NUNES, P. G. A. **O partido dos Trabalhadores e a Política na Paraíba: construção e trajetória do Partido no Estado (1880/2000)**. Tese (Doutorado em História), Recife: Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, 2003.
- OSIKE, D. P. **Relativismo linguístico em 1984 de George Orwell**. Curitiba: UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2011.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERES, L.S. **Acerca da relação entre moral, linguagem e verdade no pensamento de Nietzsche**. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Pelotas: Universidade Federal de Pelotas - UFP, 2016.
- SALES, J. (Org). **Guerrilha e Revolução: A luta armada contra a ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- SCLIAR, M. **Exército de um homem só**. (1973). Ipm pocket. 2009.
- SZLARZ, E. **Sangue em nome de Deus**. Revista Abril, 2016.

Recebido em: 01 de julho de 2022.

Aprovado em: 27 de agosto de 2022.