

Um estudo discursivo: análise da canção *Pra não dizer que não falei das flores*

A DISCOURSIVE STUDY: AN ANALYSIS OF *PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES*

UN ESTUDIO DISCURSIVO: ANÁLISIS DE LA CANCIÓN *PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES* (NO MENCIONÉ LAS FLORES)

Lídia Amorim da Silva

Universidade Federal do Tocantins (UFT)
lidiaamorin1995@gmail.com

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins (UFT) / CNPq
thiago.soares@mail.uft.edu.br

Elizangela Araújo dos Santos Fernandes

Universidade Federal do Tocantins (UFT)
elizangelabibi2@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo tem como objetivo empreender uma análise sobre a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, composta por Geraldo Vandré, na época da Ditadura Militar no Brasil. Impulsiona-nos a fazer essa análise o objetivo de compreender o processo de constituição do sujeito no discurso de resistência político-social durante o regime autoritário. Desse modo, tomamos como base o aparato teórico-metodológico da Análise do Discurso francesa (doravante AD) através do batimento de descrição/interpretação. Para a realização de nosso trajeto analítico, fazemos um estudo de recortes da canção de Geraldo Vandré de modo a entender como o sujeito, então inscrito em um determinado lugar sócio-histórico-ideológico, é marcado pelas formações discursivas que lhe são constituintes. Como resultado dessa análise, verificamos que o discurso presente na letra da música investigada é atravessado pelas condições de produção, pelas noções de ideologia, história, memória e linguagem, visto que estas constituem elementos indissociáveis para a construção dos sentidos. Essa compreensão aponta não apenas para o sujeito em si, mas para o momento histórico e os discursos nos quais ele está inscrito, pois a constituição do sujeito no discurso de resistência político-social implica uma série de deslocamentos discursivos, com atravessamentos da esfera do poder, tanto de como este se faz obedecer quanto de como essa trama complexa e heterogênea de relações é propiciada pelo papel determinante das resistências.

Palavras-chave: *Análise do Discurso; sujeito; resistência; poder; Ditadura Militar.*

Abstract

The present article seeks to undertake an analysis of the song “*Pra não dizer que não falei das flores*” composed by Geraldo Vandré during Brazil’s military dictatorship. To this end, it is desired by us to do this analysis to understand the process of constitution of the subject in the discourse of political-social resistance during the authoritarian regime. Thus, we take as our basis the theoretical-methodological apparatus of French Discourse Analysis, henceforth DA, through description and interpretation. For our analytical journey a study was done using excerpts of Geraldo Vandré’s song to understand how the subject, then inscribed in a certain socio-historical and ideological place is marked by the discursive formations that are essential to it. As a result of this analysis, we realized that the discourse in the lyrics

of the investigated song is crossed by the historical moment when it was composed, notions of ideology, history, memory and language, since these constitute inseparable elements for the construction of meanings. This understanding points not only to the subject itself, but to the historical moment and the discourses in which it is inscribed because the subject's placement in the socio-political resistance discourse implies a series of discursive displacements, with crossings of the sphere of power, both in terms of how it is obeyed, and how this complex and heterogeneous plot of relationships is facilitated by resistance's decisive role.

Keywords: *discourse analysis; subject; resistance; power; Military Dictatorship.*

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la canción “Pra não dizer que não falei das flores”, compuesta por Geraldo Vandré durante la dictadura militar en Brasil. Para ello, lo que nos impulsa a realizar este análisis es comprender el proceso de constitución del sujeto en el discurso de resistencia política y social durante el régimen autoritario. De esta forma, tomamos como base el aparato teórico-metodológico del Análisis del Discurso Francés, en adelante AD, a través de la combinación descripción/interpretación. Para llevar a cabo nuestro recorrido analítico, estudiaremos recortes de la canción de Geraldo Vandré con el fin de comprender cómo el sujeto, entonces inscrito en un lugar socio-histórico-ideológico particular, es marcado por las formaciones discursivas que lo constituyen. Como resultado de este análisis, encontramos que el discurso presente en la letra de la canción investigada está atravesado por las condiciones de producción, por las nociones de ideología, historia, memoria y lenguaje, ya que éstos constituyen elementos inseparables para la construcción de significados. Esta comprensión apunta no sólo al sujeto en sí mismo, sino al momento histórico y a los discursos en los que se inscribe, ya que la constitución del sujeto en el discurso de la resistencia política y social implica una serie de desplazamientos discursivos, con cruces de la esfera del poder y cómo se obedece a él, y cómo este complejo y heterogéneo entramado de relaciones es alimentado por el papel determinante de la resistencia.

Palabras clave: *análisis del discurso; tema; resistencia; poder; Dictadura militar.*

Introdução

A comunicação é um dos artefatos da compreensão humana mais usado pelo homem, fortalecendo um vínculo de linha tênue entre a língua e o próprio discurso. Ao viabilizar essa proximidade, compreendemos que para haver o discurso é necessário a língua, pois “A língua é assim condição de possibilidade do discurso” (Orlandi, 2009, p. 22).

Imbuídos nesse entendimento, compreendemos que não existe um diálogo sem que haja um discurso, da mesma forma, em que não existe comunicação sem que haja um contato com outros indivíduos, criando uma dependência de convivência entre o sujeito, língua e história, um ciclo vicioso no qual um depende do outro para manter essa interação e, compreendendo a situação colocada, “podemos afirmar que a comunicação é intrínseca ao homem e a sua formação social” (Soares, 2018, p.19). Sendo assim, essa é uma grande base que sustenta o discurso, fortalecendo um diálogo e buscando manter firme e ativa a base de estudo e prática sobre a sua importância.

Consoante Soares (2018, p. 107), “Uma das noções basilares para a análise do discurso, por trazer à tona a ligação entre língua, sujeito e história, é a de discurso”. Em outros termos, o discurso é fundamental para a comunicação entre os sujeitos.

Ao o entendermos como ponto crucial para a interação humana, é possível afirmar que ele, por si só, está presente na índole do homem, uma poderosa fonte de poder que conta as histórias passadas e mantém ativa a relação dos indivíduos pela “comunicação” que, em resumo, é o próprio discurso se fazendo presente na língua/linguagem, conforme Soares (2018, p. 110) explica “Sentidos e sujeitos são efeitos do uso da língua na construção histórica dos dizeres”.

Diante disso, analisamos a música de Geraldo Vandré, intitulada *Pra não dizer que não falei das flores*, ou também como é conhecida *Caminhando*, criada em 1968. Essa música é considerada o hino do tempo da Ditadura Militar, pois fortaleceu um movimento criado pelos civis em protestos nas ruas e, apesar das várias outras músicas lançadas na época, ela, em especial, ganhou um lugar no coração dos brasileiros durante a ditadura autoritária, sendo destaque ao marcar a vida de várias pessoas que participaram da ditadura ou da nova geração que conheceu a história após o término desse sofrimento e dor que levou a vida de várias pessoas no Brasil.

Após o golpe de 1964, o Brasil iniciou uma longa ditadura que perdurou até 1985. Lideranças políticas e sindicais foram presas, parlamentares cassados, militantes políticos exilados. A ditadura fechou os partidos políticos existentes e criou dois novos: Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e Movimento Democrático Brasileiro (MDB) — um partido de situação e outro de “oposição consentida”. O novo governo editou Atos Institucionais com os quais criava condições excepcionais de funcionamento “legal” para atos ilegais e arbitrários (Araújo; Silva; Santos, 2013, p. 19).

Convém ressaltar que, nesse período, ocorreram grandes mudanças no sistema político, dentre elas, a opressão de muitas pessoas, aumentando o índice de fome e conflitos entre o povo brasileiro, “submisso” à ditadura autoritária, sendo esse o motivo que levou as pessoas a uma caminhada nas ruas em busca de liberdade.

As pessoas que mais sofriam, durante esse período, foram consideradas comunistas por lutarem pelos seus direitos. De acordo com Soares (2018, p. 109), “Ao contrário em uma dada formação discursiva conservadora o sentido da palavra comunismo é negativo porque se opõe ao sentido de liberalismo escravista”. E, por se oporem, não aceitarem o que estava acontecendo, muitas vidas foram ceifadas. A luta dos militantes que iam às ruas em protestos era para acabar com a fome que cresceu num índice assustador durante o período da ditadura autoritária decorrente desse sistema.

Por fim, observando essa necessidade de analisar a música criada em forma de protesto durante a Ditadura Militar, é importante destacar que esse trabalho é feito através de um estudo bibliográfico, por meio de pesquisas em livros, artigos, tese e noticiários. Desse modo, consideramos os autores Soares (2018, 2022), Orlandi (2009), Foucault (1984, 2000, 2003, 2007), dentre outros autores que fortaleceram cada detalhe necessário para o enriquecimento deste artigo.

Aparato teórico-metodológico

Segundo Orlandi (2009, p.15), “Na análise do discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e de sua história”. Ao estudar o discurso através de Soares,

compreendemos que “o discurso é a própria sociedade funcionando manifestadamente através dos jogos de sentidos” (Soares, 2022, p. 9). Desse modo, entendemos que o discurso é fundamental para a comunicação e socialização do homem, pois, como afirma Orlandi (2009, p. 15), “A análise do discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade social”. Nesse viés, há uma dependência da comunicação, que intensifica uma interação maior e harmônica através do próprio discurso na rotina do dia a dia.

Em face disso, “as produções discursivas compreendem modos de pensar social, cultural e historicamente estipulados, e a análise discursiva dessas produções permitem a compreensão da sociedade em um determinado tempo e um determinado lugar” (Ghiraldelli; Soares, 2022, p. 3). Nesse sentido, a ligação entre língua, sujeito e história é fortalecida, pois viabiliza o discurso que se dá desde a criação do universo como forma de interação. Salientamos, ainda, que, de acordo com Soares (2018, p. 108), “a língua, como entendida pela grande maioria das correntes no interior da linguística posterior a Saussure, era um veículo de comunicação”. E, desse modo, era possível transmitir as informações e ser compreendido. Por seu turno, a AD é um instrumento de pesquisa voltado às compreensões dos dizeres, é o impulso para a mudança do homem e das coisas a sua volta (Orlandi, 2009).

Entendendo o que é o discurso e qual a sua origem, sabemos que dentro da fonte de pesquisa do discurso encontra-se uma grande variação de formas de comunicação, já que

A análise do discurso, como o seu próprio nome indica, não trata a língua, não trata a gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata o discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando (Orlandi, 2009, p. 15).

No entanto, o discurso que se agrega no meio social pode se passar de variadas formas de compreensão. Assim, é possível saber o que o outro deseja através de um olhar, uma expressão ou gesto, formando desse modo o discurso do dito e não dito, afinal a língua não se faz presente apenas mediante a voz, mas, também, em formas de mímica, movimentos, imagens.

Dentre essas formas,

Os objetos das artes visuais seguem a expectativa do visual e de como esse pode ganhar traços estilísticos. Em todos os exemplos de exibição nas artes visuais, o processo comunicativo está subjacente, variando do texto o código, o canal e, claro, o suporte. Esses objetos em sua maioria são apreendidos pelo espírito de um só golpe e reproduzem seus contextos de produção (Soares, 2018, p. 166).

Como se observa, a comunicação pode ocorrer de variadas formas de expressão, pois “a língua é formada por unidades abstratas e convencionais” (Soares, 2018, p. 22). Portanto, a música, sendo uma arte que se traduz em mímicas, gestos e expressões, na estrofe “Ainda fazem da flor Seu mais forte refrão E acreditam nas flores Vencendo o canhão”, vemos que a arte é história, é resistência à história, não é um mero produto de suas condições de produção, pois a arte é discurso, ela não só

produz e faz circular sentidos, como os produz de maneira a questionar a evidente - e ilusória - realidade. Nesse ínterim, a trajetória e a ligação entre a língua, sujeito e história são fortalecidas, já que essa relação é necessária.

A partir da íntima relação entre história, sujeito e língua, muitos conceitos foram postulados pela análise do discurso, um deles é o de discurso como efeito de sentidos entre os “pontos A e B”, outros são de formação ideológica, de formação social e de formação discursiva (Soares, 2018, p. 111).

Diante do exposto, podemos afirmar que a investigação desse corpus se dá através de uma análise detalhada sobre o que se diz, como se diz, o que pode se dizer ou não e o que o discurso silencia na música Pra não dizer que não falei das flores, criada no período da Ditadura Militar que ocorreu no Brasil, durante 20 anos seguidos de luta, pois o povo brasileiro, nesse período, precisou fazer movimentos de resistência às situações repressivas, tais como torturas, execuções, sequestro, censura, dentre outras.

Convém ressaltar, ainda, que para a construção deste artigo, diante de todos os efeitos de sua composição, realizamos uma pesquisa científica, conforme asseguram Sousa, Oliveira e Alves (2021, p. 2) “A pesquisa científica está presente em todo campo da ciência, no campo da educação encontramos várias publicadas ou em andamento. Ela é um processo de investigação para solucionar, responder ou aprofundar sobre uma indagação no estudo de um fenômeno”.

Bastos e Keller (2000, p. 53) definem que “a pesquisa científica é uma investigação metódica acerca de um determinado assunto com o objetivo de esclarecer aspectos em estudo”. E, não menos importante para o contínuo deste trabalho, foi feita uma pesquisa que se desenvolve como científica e bibliográfica pelo fato de que ela se passa a partir de várias leituras realizadas em livros, artigos e teses, pois ela é uma das fontes de investigação que assegura a consistência de qualquer trabalho científico.

Posto isso, faz-se necessário dizer que a música com referência ideológica existe há muito tempo, mas foi a partir da década de 1960 que ela, como forma de protesto, ganhou popularidade. De fato, os movimentos musicais, a partir de 1964, procuraram convencer a população que era preciso lutar contra a ditadura e, assim, a música teve maior visibilidade por meio de nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré, entre outros que compuseram canções para atacar metaforicamente governos da época.

Após 1968, essa preocupação voltava-se também para as manifestações culturais. Alguns artistas e intelectuais que, até então, não eram considerados o perigo maior passavam a ser tratados como “subversivos” e tornavam-se suspeitos dentro da ótica do regime. Com a promulgação do AI-5, a perseguição a esses personagens foi mais contundente: vários artistas e intelectuais passaram com mais frequência a fazer parte dos interrogatórios das instituições repressivas do governo (Araújo; Silva; Santos, 2013, p. 35).

Assim, publicações de letras de música, cinema e peças teatrais foram produzidas para denunciar o conservadorismo social e os limites políticos desse período. O tropicalismo destaca-se como um dos movimentos mais representativos dessa

época, como também, os festivais de música que se mostravam como um espaço propício de expressão artística e política contra a ditadura autoritária. “A música, nas suas diversas modalidades, era um locus de resistência e disputas ideológicas, em meio a tropicalistas, representantes da jovem-guarda e as denominadas ‘canções de protestos’” (Araújo; Silva; Santos, 2013, p. 36), que serviram como um grande suporte para sustentar a luta contra a ditadura.

Justamente as pessoas que iam às ruas na caminhada durante essa época para protestar, lutar, eram considerados comunistas. De acordo com Soares (2018, p. 109), “o sentido da palavra comunismo em uma dada formação discursiva progressista é positivo porque se contrapõe ao sentido de capitalista”. A priori, podemos considerar uma luta por igualdade e justiça contra a hierarquia que oprime a classe trabalhadora.

Por esse ângulo, a música, como um objeto, é um poderoso instrumento de luta usado em momentos de militância. Por isso, durante a Ditadura Militar no Brasil, ela foi usada como um grito de resistência e persistência, viabilizando as situações de luta pacífica ou quando existiam agressões.

Quando o regime militar foi instalado, vários movimentos foram perseguidos e reprimidos, como o movimento operário e o movimento estudantil. Passeatas e manifestações de protestos eram contidas com cassetetes, bombas de gás lacrimogêneo, tanques e assassinatos. Pessoas eram torturadas, perseguidas e “desaparecidas” (Pieroli, 2007, p. 3).

Nessa esteira reflexiva, vale lembrar que vários estudantes foram feridos, pois fizeram passeatas de protestos com o objetivo de conseguir uma reforma para a democratização e melhoramento do ensino superior. Da mesma forma, os operários lutavam por melhores salários e condições de trabalho. Desse modo, muitos foram presos, torturados, mortos e violentamente reprimidos.

Quem estava no poder, durante a ditadura autoritária, fazia de tudo para controlar as multidões, tentando levá-las ao esquecimento. Conforme Le Goff (1990, p. 368):

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. O esquecimento e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Como podemos observar, muitas vezes a memória coletiva é homogeneizada (Halbwachs, 1990), ou seja, sofre uma predeterminação e, aqui, nos referimos ao autoritarismo da Ditadura Militar, da manipulação política da época. Um extrato grande da população brasileira, durante o golpe militar, passou por um processo de dominação no qual o objetivo era a distorção da realidade fruto do desconhecimento histórico das diversas formas de negação e supressão dos direitos humanos. Percebemos, desse modo, um enquadramento da memória nacional e a conservação de uma identidade opressora que buscava o enaltecimento dessa época histórica no Brasil, a fim de legitimar a memória nacional de modo a assenhorar-se dela (Le Goff, 1990).

Análise: Pra não dizer que não falei das flores

Dentre tantas músicas criadas para os movimentos sociais, uma se destacou *Pra não dizer que não falei das flores*, ou também, como é conhecida *Caminhando*, composta por Geraldo Vandré, considerada como um hino no período da Ditadura Militar. Convém destacar que a música possui memórias e sobrevive até hoje, participando da evolução das pessoas e se mantendo presente no cotidiano da humanidade. Desde muito antes e até os dias atuais, a música foi e continua sendo uma forma inteligente de protestos e declarações. A música, em tempos de ditadura, foi usada como uma tentativa de confundir a área “inimiga” e, assim, buscar e alcançar mais pessoas para lutarem pela liberdade, seja liberdade de expressão ou de participação nos movimentos sociais.

A música possui uma memória, evocando lembranças em quem a ouve, pode ser um caminho para se chegar a um determinado período histórico e uma forma para se falar dos sujeitos sociais excluídos do processo histórico. Quem vivenciou o período da Ditadura Militar, sabe que uma canção acabou se transformando em hino e em um símbolo da resistência ao governo militar (Pieroli, 2007, p. 8).

A música *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, foi lançada no ano de 1968, no período da Ditadura Militar, momento de grande dor e aflição no Brasil. Assim, considerando as lutas que ocorreram nesse período, faremos uma análise sobre essa música que se tornou uma grande marca na história do Brasil, já que é considerada um hino de resistência contra o regime autoritário.

Diante do exposto, ao tomar um enunciado como um acontecimento discursivo e, nesse direcionamento, a canção como um (ou vários) enunciado(s), produzimos uma análise discursiva da música que compõe o *corpus* deste estudo, considerando a conjuntura socio-histórica que a possibilita e na qual ela se inscreve.

Para tal, percebemos a necessidade de observar os pressupostos teóricos da AD em sua relação com o período histórico da Ditadura Militar e sua manifesta interação com esse acontecimento importante, somados às tendências e às estruturas da vida cotidiana, que possibilitam a construção de sentidos. Assertivamente, admitindo que tudo o que é dito é historicamente possibilitado pelas formações discursivas e relações de poder nas quais o sujeito se inscreve, a consideração dos pressupostos supracitados converge para uma análise adequada e pertinente do *corpus*.

Posto isso, ao admitirmos que o conhecimento não narra o vivido, mas que se constitui por representações do real, nos interessa observar na análise, como as condições de produção do discurso possuem determinantes históricos e possibilitam construções de sentido permeadas por regularidades em que a repressão às liberdades é elemento estrutural, considerando a disparidade entre acontecimentos sempre em construção, a instabilidade, as movências, as rupturas, os deslocamentos, as retomadas, os apagamentos constantes de que são constituídos.

Desse ponto de vista, afirmamos que o discurso é objeto de lutas políticas e que, portanto, a canção que se apresenta para análise é elencada por ter sido utilizada como protesto, resistência a um regime ditatorial, e constitui-se como parte de um acervo histórico em que o clima de um tempo é elemento estrutural tanto das letras como das melodias. Geraldo Vandré, cantor, compositor, advogado e poeta, empresta ao emaranhado do discurso histórico-cultural brasileiro a sensibilidade de

um artista antenado com os acontecimentos de seu tempo, ao ponto de Hagemeyer (1997, p. 113) afirmar que “ali, naquele momento tão rico de significação, morria Geraldo Vandré e nascia o mito. Ele se desmaterializara na canção que se tornara maior que ele e ganhava vida própria”.

Dessa compreensão, vejamos a prática discursiva. Na primeira estrofe, pode ser determinado o elemento da história (Foucault, 2007) que possibilita a inserção histórica dessa canção em tempos de Regime Militar, não apenas marcada pela data de sua produção (1968), mas, principalmente, pelo discurso apreendido (ou materializado) na música:

Pra não dizer que não falei das flores	
Caminhando e cantando E seguindo a canção Somos todos iguais Braços dados ou não	Caminhando e cantando E seguindo a canção Somos todos iguais Braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas Campos, construções Caminhando e cantando E seguindo a canção	Os amores na mente As flores no chão E acreditam nas flores Vencendo o canhão
Vem, vamos embora Que esperar não é saber Quem sabe faz a hora Não espera acontecer	Há soldados armados Amados ou não Quase todos perdidos De armas na mão
Pelos campos, há fome Em grandes plantações Pelas ruas, marchando Indecisos cordões	Nos quartéis lhes ensinam Uma antiga lição De morrer pela pátria E viver sem razão
Ainda fazem da flor Seu mais forte refrão E acreditam nas flores Vencendo o canhão	Nas escolas, nas ruas Campos, construções Somos todos soldados Armados ou não
Há soldados armados Amados ou não Quase todos perdidos De armas na mão	Caminhando e cantando E seguindo a canção Somos todos iguais Braços dados ou não
Nos quartéis lhes ensinam Uma antiga lição De morrer pela pátria E viver sem razão	Os amores na mente As flores no chão A certeza na frente A história na mão
Nas escolas, nas ruas Campos, construções Somos todos soldados Armados ou não	Caminhando e cantando E seguindo a canção Aprendendo e ensinando Uma nova lição (Vandré, 1968).

Quadro 1 – Em um ritmo musical diferenciado, no qual existe uma versão melódica que envolve uma mistura de xote com baião e, talvez, o samba, a música Pra não dizer que não falei das flores se torna marcante, com esses aspectos regionais de ritmos folclóricos brasileiros (Cardoso, 2019).

Logo no primeiro refrão, o compositor inicia a letra da canção, demonstrando força e grande coragem ao convidar as pessoas para uma caminhada nas ruas, sendo essa caminhada de mãos dadas, linha de frente ou, até mesmo, mais distantes “Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/Somos todos iguais/Braços dados ou não/Nas escolas, nas ruas/ Campos, construções/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção”.

A música traz, de início, o convite à caminhada para um protesto nas ruas, essa parte já vem nítida logo após o solo feito pelo compositor de forma harmônica. Outrossim, Vandré busca interagir com a sociedade com a intenção de despertar o outro que, assim como ele, vive sob uma coerção. No entanto, o texto não se restringe a sociedade da época, mas, por tratar de uma luta de classes que busca por mudanças políticas, educacionais e sociais, seu sentido é atualizado. Assim como explica a análise do discurso, a letra musical pode vir a existir com dois lados ou com um sentido oculto, pois “para a análise do discurso, a língua não é transparente e tampouco um mero instrumento que serve para transmitir um sentido produzido” (Soares, 2018, p. 108).

Como a música *Pra não dizer que não falei das flores* é cantada com sutileza e leveza, ela pode não trazer, de início, a impressão sobre o real motivo da criação musical, que é protestar contra a ditadura autoritária da época, pois, assim como subscreve Soares (2018, p. 108), “quando se produz o X não necessariamente o interlocutor compreende X, mas pode ali ver Y”. Desse modo, apesar de o compositor não citar a Ditadura Militar em sua composição, diretamente, ele age indiretamente contra o sistema opressor. Portanto, na estrofe

Caminhando e cantando
E seguindo a canção
Somos todos iguais
Braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas
Campos, construções
Caminhando e cantando
E seguindo a canção

Observamos nas escolhas verbais a presença marcante do gerúndio, que indica ações em andamento, inacabadas: *caminhando/ cantando/ seguindo*, reforçando a noção de posicionamento assumido pelos sujeitos, como a indicar uma constante, uma continuidade, somando-se à recorrência do verbo no plural *somos* indicando que são muitos e não apenas um, os atores da resistência, os agentes da mudança a exercerem micropoderes, a terem o mesmo desejo de renovo, observado em outros momentos da canção que quanto maior o número de pessoas, maior o cordão da resistência.

No dito “somos todos iguais, Braços dados ou não”, o efeito de igualdade aponta para uma discursividade jurídica que se faz sobre a evidência de que não há diferenças entre os sujeitos, que todos usufruem dos mesmos direitos e deveres, ou seja, que todos são iguais perante a lei, que todos os sujeitos estão no mesmo nível. No entanto, para a Análise de Discurso, a evidência já é em si mesma um efeito da ideologia, cujo efeito produzido é o de promover um amplo apagamento das diferenças entre os sujeitos, sejam elas físicas, sociais e econômicas. Por esse ângulo, olhando para o discurso, a partir da percepção de que esse é múltiplo, plural e produzido numa rede de memória, vemos que os sentidos de igualdade estabilizam a memória social de que não há diferenças pela ilusão de igualdade e de liberdade.

Assim, em “*somos todos iguais*”, o sujeito de direito acredita ser dono das suas intenções e, portanto, dos sentidos. Esse discurso da igualdade, que está necessariamente ligado a outros dizeres, que conformam o interdiscurso ou memória do dizer, fazem significar as novas formulações. Contudo, o sujeito, mesmo interpelado por outros dizeres, acredita ser livre, não sofrer determinação da história, da ideologia, esse sujeito que define o que vai dizer e acredita ser responsável pelo significado.

Desse modo, percebemos que os sentidos de igualdade se constituem pelo discurso fundador que se instituiu na Revolução Francesa. Por esse ângulo, Orlandi (2009, p. 30) afirma que “as palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa em nossas palavras”.

Ainda no fragmento “Somos todos iguais”, pela estrutura da língua, do ponto de vista sintático, o termo “somos” pressupõe o sujeito da oração “nós”. O enunciado propõe uma interlocução marcada pelo nós, que representa a junção de duas [o eu e o tu (você)] ou mais pessoas, pela noção de conjunto que o pronome pessoal em questão abarca. Dessa maneira, qualquer palavra que se colocar como complemento desse nós carrega em si um funcionamento que comporta o sentido de unidade e de pertencimento, como em nós (o povo).

O nós, marcado na frase pelo *somos*, possibilitado pelo encaixe de elementos sintáticos, faz significar, pelo funcionamento próprio da língua, efeitos que incluem, unificam e colocam em coparticipação os sujeitos. Em outros termos, no encaixe sintático do nós, trazemos a paráfrase “somos todos destinatários dos mesmos direitos constitucionais, ou estamos no mesmo patamar desses direitos”. Nesse viés, no batimento da paráfrase, a polissemia já se instala, pois o movimento parafrástico pressupõe o(s) mesmo(s) e outro(s) sentido(s), que só funcionam porque há, na repetição, efeitos outros que são postos em funcionamento.

No decorrer da música, o compositor repete em todos os refrões “Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer”. Aqui, ele demonstra um cansaço, uma inquietação de estar parado, e toma contrapartida na militância, reforçando que *quem sabe faz a hora*. Esse dito soa como uma convocação a todos nessa caminhada, já que na primeira parte da música ele vem afirmando que “*somos todos iguais, braços dados ou não*”. E, independente de qual lado está a pessoa, ou independente da classe, etnia, cor ou raça, todos são chamados a protestar e lutar pela própria liberdade.

Por conseguinte, o compositor continua com um apelo, motivando a caminhada das pessoas, dizendo “Pelos campos, há fome/ Em grandes plantações/ Pelas ruas, marchando/ Indecisos cordões/ Ainda fazem da flor/ Seu mais forte refrão/ E acreditam nas flores/ Vencendo o canhão”. Ele, com sutileza, eleva o diálogo, mostrando através do discurso uma grande sabedoria das práticas abusivas da ditadura, em que provavelmente vivencia de perto no decorrer do dia a dia.

Mediante a desigualdade que predominava à época, ele protesta também e canta com calma “pelos campos, há fome em grandes plantações”. O compositor mostra a indignação dos fatos que acontecem e contribui chamando para ir juntos à luta por um lugar justo para todos, pois muitos agricultores e pessoas que trabalhavam no campo foram despejados e, mesmo possuindo um pequeno pedaço de terra, esse era tomado, aumentando, assim, a fome. E, para essa chamada, ele usa sabiamente o discurso da igualdade, já que “os homens estão colocados em posições diferentes no que respeita ao acesso aos bens sociais a que todos, em geral, aspiram, mas cuja disponibilidade é escassa” (Cavalli, 1998, p. 443).

Considerando a canção sob a lente teórica a que recorremos, faz-se notório reconhecer, por intermédio da memória discursiva, o dito “Pelos campos, há fome. Em grandes plantações” que pode ser tomado por um antagonismo entre a agricultura de exportação e a fome que os agricultores passavam. Importante recordar que a agricultura de exportação se sustenta no tripé: mão de obra barata, latifúndios e toda a produção enviada para o exterior. Dessa compreensão, depreende-se que o estado presente de sofrimento (o tempo da canção – o *hoje*) é causado pelo regime ditatorial, reforçado nos elementos “Pelos campos, há fome. Em grandes plantações”, marcas

das forças da retenção, do bloqueio, da contenção, do aprisionamento, metáforas da opressão, em oposição a uma *nova lição* que traz em si a mudança, a liberdade, as expansões, a semântica de um novo tempo (Meneses, 2002).

E é válido ressaltar que o discurso tem uma forma de compreensão maior que oprimindo o opressor. Soares (2018, p. 110) explica que “dominar pelo discurso não é como dominar pelo chicote ou pelo fuzil, não carece da força explícita e, ainda, é muito mais eficiente”. Vandrê canta movendo a paz e afirma, no final dessa estrofe, que “acredita nas flores vencendo os canhões”.

Um fato curioso em “acreditar nas flores vencendo os canhões” é que, nesse momento, o compositor, de fato, se refere a algo que aconteceu durante a criação melódica da canção. Alguns manifestantes colocavam flores sobre as bocas de canhões como um protesto à paz. O compositor da música analisada se remete à canção escrita como uma íntima amiga com a qual ele se envolve em todos os momentos. “A música habita em nossas vidas, envolvendo-nos em sons e discursos sonoros em um mundo social no qual som, música e imagem estão presentes em quase todas as nossas atividades diárias” (Radicetti, 2018, p. 36).

Na terceira estrofe, ele avisa o que tem no decorrer da caminhada e afirma a forma em que foram condicionados a viver “Há soldados armados/ Amados ou não/ Quase todos perdidos/ De armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam/ Uma antiga lição/ De morrer pela pátria/ E viver sem razão”. Mesmo se referindo aos soldados que andam armados, marchando e obedecendo ordens de seus superiores, sendo os atores da Ditadura Militar, o compositor se atenta à situação dos militares não como inimigos, pois apesar de representarem o poder ditatorial, eles usavam de violência, matavam sem nem mesmo saber o porquê, pois sofreram uma lavagem cerebral pelo sistema manipulador da época ao ponto de obedecerem as ordens cegamente.

Quando Vandrê fala sobre os soldados, eles são vistos e chamados como pessoas que estão entre uma de suas estrofes de “*pessoas perdidas*”. Esses soldados amados não possuem amor recebido ou doado, entendendo que o amor é visto, nessa parte, como peça fundamental ofertada pelas famílias, pelo povo ou pelos próprios soldados.

Um fato interessante que o compositor repete durante a música é quando se refere à letra musical com as palavras “*armados*” e “*amados*”. Esses termos têm uma grande proximidade, para deixar de ser “*armados*” só é necessário tirar o “*r*”, e para deixar de ser “*amados*” só precisa colocar o “*r*” de volta; provavelmente, pelo mesmo motivo, ele trata os soldados como pessoas perdidas, manipuladas. Porém, até o momento, ainda não se sabe se foi ou não proposital a repetição, ou, até mesmo, a proximidade dessas duas palavras na composição do cantor.

Nos versos

Há soldados armados
Amados ou não
Quase todos perdidos
De armas na mão

Nos quartéis lhes ensinam
Uma antiga lição
De morrer pela pátria
E viver sem razão

As escolhas lexicais implicam construções semânticas determinadas tanto pela historicidade quanto pela memória discursiva. Assim, de trechos como “*Quase todos perdidos de armas na mão*”, Holanda (1993, p. 57) elucida que “o silêncio pode ser reserva de força ou o sinal de seu esgotamento. Nada muda no sujeito mudo. E mais, o outro pode, daí, haurir sua força. A primeira providência do arbítrio político: “a redução ao silêncio”. Foucault (2003, p. 153) discorre que “não há um poder, mas que dentro de uma sociedade existem relações de poder – extraordinariamente numerosas, múltiplas, em diferentes níveis, onde umas se apoiam sobre as outras e onde umas contestam as outras”.

O exercício do poder implica, então, o campo de possibilidades em que se inscreve o agir sobre o comportamento de sujeitos *soldados*, conduzindo sua conduta, agindo sobre sua ação. No contexto ditatorial, o exercício do poder também está intimamente relacionado às formas de institucionalização, que

Também podem formar sistemas muito complexos, dotados de aparelhos múltiplos, como no caso do Estado, cuja função é constituir o invólucro geral, a instância de controle global, o princípio de regulação e, até certo ponto também, de distribuição de todas as relações de poder num conjunto social dado (Foucault, 1984, p. 246).

A memória discursiva em funcionamento, atribuindo características aos sujeitos *soldados* que emergem dos enunciados na canção, permite a construção dos sentidos discursivos historicamente constitutivos de uma conjuntura ideológica marcada pelas posições ocupadas por esses sujeitos, revelando relações de poder. Nesse momento, nossos olhos se voltam para a escolha do termo *soldados*, destacando que as “escolhas lexicais e seu uso revelam a presença de ideologias que se opõem, revelando igualmente a presença de diferentes discursos, que, por sua vez, expressam a posição de grupos de sujeitos acerca de um mesmo tema” (Fernandes, 2007, p. 19).

A discursivização do “soldado que surge armado, amados ou não”, na conjuntura histórica da época, nos direciona a um processo de clivagem, de ruptura, de descontinuidade do acontecimento discursivo, que possibilita, por meio da memória discursiva, saberes que aludem aos militares que, também, são vítimas do sistema opressor da época.

Já nos enunciados “Nos quartéis lhes ensinam/ Uma antiga lição/ De morrer pela pátria/ E viver sem razão”, vemos uma crítica ao autoritarismo do governo que reprime o sujeito militar como forma de se manter no poder, historicamente observada no cumprimento de ordens superiores por parte dos sujeitos militares e civis lotados no baixo escalão, muitas vezes sem posicionamento crítico e sem compreender os porquês das ordens – se é que realmente existem esses porquês, se são justificáveis – que podem ser observados nos versos “morrer pela pátria, E viver sem razão”.

É possível observar também que, no final dessa mesma estrofe, é notável perceber que essas pessoas estão praticamente robotizadas, condicionadas a viver e morrer sem uma perspectiva maior. Percebemos que tem uma poderosa fonte de poder hierárquico, no qual um manda e o outros de mãos atadas são obrigados a obedecerem “nos quartéis lhe ensinam/ uma antiga lição/ de morrer pela pátria/ e viver sem razão”. Nesse caso, os soldados sofriam algum tipo de alienação, lavagem cerebral nos quartéis, e tudo que seus superiores ordenavam fazer eles obedeciam sem questionar, já que, até mesmo atualmente, o exército é visto como um exemplo de disciplina, “obediência” ao poder. Por isso, os soldados seguiam firmes em linha

de frente, morrendo e matando, segundo o autor, sem aparentemente ter uma razão para viver.

O que mais pesa na música é o cuidado do refrão que o compositor propõe, após cada estrofe cantada, dizendo “Vem vamos embora, esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer”. Sempre quando ele volta no refrão, atenta a repetir duas vezes essa parte, convocando a caminhada, fazendo jus à inquietação que o aflige, vendo tanta opressão.

Por mais que o compositor tenha uma leveza ao cantar, não existe um convite em sua fala, e muito menos um pedido. Vandr  convoca e protesta sobre os que pensam em esperar, afirmando que “esperar não   saber” e que, se de fato   a liberdade,   a volta da vida justa, precisa lutar, para que tudo aconteça.

Na segunda estrofe, o autor continua: “Nas escolas, nas ruas Campos, constru es/ Somos todos soldados/ Armados ou não/ Caminhando e cantando/ E seguindo a can o/ Somos todos iguais/ Braços dados ou não”. Ele traz as pessoas como linha de frente, prontas para avançar, independente de onde elas estão se   na escola, ruas, campos, quartéis e etc. Todos são convocados a caminhar, lutar e protestar contra a ditadura autoritária da época.

Quando Vandr  se refere   letra que vem em forma de melodia, além da convoc o, a caminhada também faz uma men o   música, pois convoca a cantar juntos, usando como principal arma a voz, o discurso, trazendo uma segurança a todos, dizendo que são “soldados, armados ou não” e que, independente da situa o, podem lutar e conquistar de volta os seus direitos. Quanto aos soldados que sofrem juntos, armados, até aquele momento, lutam contra o povo, venham também caminhar para uma maior conquista de espaço.

O que muito comove a popula o que sai às ruas   o cuidado com que essa convoc o   lançada às pessoas do lado da ditadura autoritária, quando Vandr  informa que “Somos todos iguais/ Braços dados ou não”. Nesse momento, quando   cantada essa estrofe, entendemos que, apesar de não saírem de seus postos ou casas, lugar de conforto, TODOS, independente de quem seja, fazem parte do movimento e que, em nenhum momento, durante a can o, se direciona às pessoas que não têm armas fracas ou frágeis durante a luta, muito pelo contrário, o compositor tem todas as pessoas como fortes.

Vandr , ao cantar a música, logo no início da sua composi o, de modo repetitivo e tranquilizante, emite um som que se assemelha a um gemido, um murmúrio que simboliza dor “lara laia, haralaia, lara laia”. Tudo, cuidadosamente, pensado e no ritmo que, também, conduzido pelas batidas e combina es de instrumentos, “sons”, têm como propósito induzir a uma caminhada a frente como se marchasse, também, a cada batida da música composta.

Segundo Radicetti (2018, p. 39) “o ritmo  , tal como a melodia, a combina o intencional e sequenciada da dura o das notas no tempo”. Assim, Vandr  buscava a forma perfeita de agir e tocar cada pessoa com um discurso de confiança, dando a todos que ouvem sua música uma credibilidade ao escutarem e saírem às ruas.

Na última estrofe, o compositor inicia dizendo “Os amores na mente/ As flores no chão/ A certeza na frente/ A história na mão/ Caminhando e cantando/ E seguindo a can o/ Aprendendo e ensinando/ Uma nova li o”. Ao fazer uma repeti o do que antes foi dito nas oito estrofes cantadas, ele se refere às pessoas que amam, não são os amores do compositor, mas, sim, os amores de todos os que caminham cantando a mesma can o. Eles cantam pelos que sumiram, pelos que vivem e pelos que morrem também e segue na última parte da estrofe, dizendo o que na terceira fala aos soldados “Aprendendo e ensinando/ Uma nova li o”. S  que, dessa vez, apren-

dendo de forma livre, buscando a liberdade dos outros também. Entendemos que na oitava estrofe ele se volta a uma “*antiga lição*” e, dessa vez, todos têm a oportunidade de aprender uma “nova lição”, lutando e vivendo a liberdade.

Considerações finais

Com o objetivo de analisar a canção *Pra não dizer que não falei das flores* como expressão de um acontecimento histórico que se tornou um acontecimento discursivo, reafirmamos a importância da compreensão da Análise do Discurso para entendermos o sujeito e as posições discursivas que assumem, pelos entrecruzamentos com a linguagem, com a cultura, com a história e com a memória. Afinal, é preciso “tratar a história como conjunto de enunciados efetivamente articulados, a língua como objeto de descrição e conjunto de relações conectadas ao discurso e os enunciados [como] objeto de interpretação” (Foucault, 2000, p. 68).

Outrossim, analisar as (dis)posições discursivas ocupadas pelo sujeito, configuradas em um universo em que a resistência é um elemento constitutivo dos sentidos, assim como, também, o são o desejo de mudança, o desejo por um novo tempo, pressupõe compreender o sentido como algo não dado, não passível de delimitação, não passível de ser cercado, de ser fechado, pois é preciso considerar o sentido como algo que “não se aloja exclusivamente no texto, não está preso às intenções do autor nem depende do gesto individual do leitor; ele se encontra no espaço onde a língua e a história se entrecruzam” (Navarro, 2006, p. 78).

Os sentidos, então, possibilitados nos recortes do *corpus*, revelam a força da política hierárquica que, durante o período da Ditadura Militar, predominava com intenção de controlar as pessoas pertencentes à classe trabalhadora. O sistema autoritário que se aproveitava da situação de vulnerabilidade do país e oprimia os cidadãos que iam para caminhadas nas ruas em busca de justiça, dos direitos que lhes pertenciam. Essas pessoas que lutavam e iam às ruas eram chamadas de comunistas, e, assim, eram repreendidas, seguidas, presas, torturadas e, até mesmo, mortas. Nesse sentido, ao saírem de suas casas, usavam músicas para cantar nas ruas e, uma dessas canções, foi a que usamos para a análise, considerada como hino *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré.

Diante do que foi visto, nos gestos analíticos da música apresentada, admitimos que a construção dos sentidos discursivos só é possível quando historicamente constitutiva de uma conjuntura ideológica marcada pelas posições ocupadas pelos sujeitos, revelando as relações de poder nas quais estão inscritos. Portanto, para-mos, por aqui, com o discurso convocatório de Vandré, “Vem, vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, cuja discursividade é estruturante do processo de significação e, por isso, pausamos nossa compreensão, justamente, onde essa convocação traz a possibilidade de emergir e deslizar por outros processos discursivos, já que o efeito de convocar produz, também, sentidos, em certa instância, de resistir, de alguma forma.

Referências

ARAÚJO, M. P.; SILVA, I. P. da; SANTOS, D. dos R. (org.). *Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013. Disponível em: http://www.historia.ufrj.br/pdfs/2013/livro_ditadura_militar.pdf. Acesso em: 20 dez. 2023.

- BASTOS, C.; KELLER, V. *Aprendendo a aprender*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CAVALLI, Alessandro. Estratificação social. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (org.). *Dicionário de política*. Trad. C. C. Varriale et al. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 442-445.
- CARDOSO, M. S. *Musicalidades brasileiras: expressões, vivências, relações, tensões e resistências no cenário musical urbano dos anos de 1960-1990*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.
- FERNANDES, C. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. São Carlos: Claraluz, 2007.
- FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: RABINOV, P.; DREYFUS, H. (org.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. p. 229-249.
- FOUCAULT, M. Sobre as maneiras de escrever a História. In: MOTTA, M. (org.). *Michel Foucault: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 82-118.
- FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau, 2003.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- GHIRALDELLI, P. R.; SOARES, T. B. O discurso militar: uma análise da propaganda brasileira de alistamento militar de 2022. *Revista: Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 57, n. 1, p.1-14, 2022.
- HAGEMEYER, R. *Imagens do movimento estudantil em 1968*. Relatório de Qualificação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLANDA, L. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- MENESES, A. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NAVARRO, P. O pesquisador da mídia: entre a “aventura do discurso” e os desafios do dispositivo de interpretação da AD. In: NAVARRO, P. (org.). *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 67-92.
- ORLANDI, E. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PIEROLI, S. M. *Ditadura Militar no Brasil (pós-64) através da música: uma experiência em sala de aula*. Curitiba, 2007. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/648-4.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2023.

RADICETTI, F. *Escutas e olhares cruzados nos contextos audiovisuais*. Curitiba: Intersaberes, 2018.

SOARES, T. B. *Percursos linguísticos: conceitos, críticas e apontamentos*. Campinas: Pontes, 2018.

SOARES, T. B. *Percurso discursivo: heterogeneidades epistemológicas aplicadas*. Campinas: Pontes, 2022.

SOUSA, A. da S. de; OLIVEIRA, G. S. de; ALVES, L. H. A pesquisa bibliográfica: princípios e fundamentos. *Cadernos da Fucamp*, v. 20, n.43, p.64-83, 2021.

VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei de flores (ao vivo). Intérprete: Geraldo Vandré. *In: III FESTIVAL Internacional Da Canção Popular*. Rio de Janeiro: Som Maior, 1968. 1 disco vinil, faixa 1 (6min49s).