



## VIII CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

### 40 anos de democracias: progressos, contradições e perspectivas

---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

---

#### **ENTRE A LUTA ARMADA E AS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS: APROPRIAÇÕES DE SENTIDO DE UMA CANÇÃO POPULAR**

---

PARANHOS, Adalberto

Doutor em História Social

Universidade Federal de Uberlândia

[adalberto.paranhos@pq.cnpq.br](mailto:adalberto.paranhos@pq.cnpq.br)



#### Resumo

Toda música, em última análise, se insere num campo semântico, por mais polissêmico que seja, que faz dela uma obra dotada de carga política e ideológica, variável conforme os contextos histórico-musicais em que se mova. A partir de uma breve discussão teórica em torno dessa questão, pretendo evidenciar como as canções passam por processos de migração de sentidos, a ponto de poderem vir a significar o avesso daquilo que, deliberadamente, representavam para seus criadores/intérpretes. Para tanto, tomarei como principal exemplo os distintos usos políticos de “Pra Não Dizer que Não Falei de Flores (Caminhando)”, de Geraldo Vandré.

#### Abstract

Music is ultimately imbedded in a semantic field – however polysemic it might be - that makes it a work of art endowed with a political and ideological charge that varies accordingly to the historical and musical contexts in which it moves. Through a brief theoretical discussion on this subject, I seek to bring into evidence the ways in which the songs go through migrations of meanings, to the point that they can assume meanings that are completely opposed to the original meaning attributed to them by their composers/performers. In order to do this, I will take as a main example the different political uses of the song “Pra Não Dizer que Não Falei de Flores”, by Geraldo Vandré.

Palavras-chave: Canção popular; política e ideologia; migrações de sentidos, “Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)”; Geraldo Vandré.

Keywords: Popular song; politics and ideology; migrations of meanings; “Pra Não Dizer que Não Falei de Flores (Caminhando)”; Geraldo Vandré.

Ao tentarmos compreender os sentidos dos elos da cadeia que vincula a música popular à política e à ideologia, uma constatação se impõe logo de cara. Num certo aspecto, a canção popular, como artefato social e cultural, está indissolúvelmente ligada – ainda que, em determinados casos, por fios tênues – ao universo da política e da ideologia. Inarredavelmente presa a ele, não pode, mesmo que o pretenda, fugir a esse seu “destino”. Daí que toda música, em última análise, se inscreva num campo semântico, por mais polissêmico que seja, que faz dela uma obra dotada de carga política e ideológica, variável conforme os contextos histórico-musicais em que se mova.

Antes de mais nada, é preciso explicitar em que acepção falo aqui de política e ideologia. Tradicionalmente, no campo das Ciências Sociais, política guarda estreita relação com tudo o que converge para o Estado. Um sociólogo particularmente interessado nas questões políticas, o alemão Max Weber, discutiu o conceito de política num célebre discurso, pronunciado em 1918, sob o título de “A política como vocação”. Depois de lembrar que o significado de política é bastante abrangente a ponto de compreender inclusive a “política de uma esposa prudente que busca orientar o marido”, ele se atém, basicamente, à política num sentido restrito, identificada, a rigor, à política institucional: “Daí ‘política’ para nós significar a participação no poder ou a luta para influir na distribuição de poder, seja entre Estados ou entre grupos dentro de um Estado” (Weber, 1974, pp. 97-98).

Ora, encarada sob essa ótica, que privilegia na definição de política o Estado como ponto de referência fundamental, nem toda canção – a maioria delas, com certeza – poderia ser tida como uma obra política. Se, no entanto, ampliarmos a escala de observação dos fenômenos políticos, a situação muda de figura. Este não é o momento apropriado para discutirmos a fundo a trajetória percorrida, ao longo do tempo, pelo conceito de política. Basta darmos um salto histórico e nos situarmos, por exemplo, nos frementes anos 60 do século passado, para verificarmos que, como testemunha, entre outros, Foucault, a visão em torno do que seja política passou por uma reviravolta (Foucault, 1981, cap. 1). Em meio a contestações mil, a noção de política como que se libertou das amarras meramente institucionais, assistindo-se a um “estilhaçamento” da política, como apontam, por caminhos diversos, sociólogos e cientistas políticos como o brasileiro Eder Sader e o argentino José Nun (Sader, 1986, cap. 7; Nun, 1983). Percebeu-se, mais do que em qualquer outro momento, que política não se confunde com Estado, *stricto sensu*, nem poder é pura e simplesmente sinônimo de Estado. Ganhou corpo a compreensão de que a política está instalada no coração das relações de poder, onde quer que estas se manifestem, consciente ou inconscientemente, pouco importa no caso (Paranhos, 2010, pp. 53-58). E é com base nessas formulações que insisto na afirmação de que toda música é política, pois, mesmo quando destituída de letra, ela participa, por via direta ou oblíqua, de um jogo de poder nem sempre visível a olho desarmado. Por consequência, ao participar de uma determinada cena político-musical, uma canção popular veicula, direta ou indiretamente, valores e visões de mundo que, independentemente da consciência dos seus criadores e executores<sup>1</sup> a recheiam de conteúdo simultaneamente político e ideológico.

Cabe, aqui, um aparte de natureza teórica. Não concebo ideologia, neste *paper*, como expressão de falsificação do real ou de escamoteamento da realidade, concepção historicamente consagrada no âmbito das Ciências Sociais, que, com frequência, forjaram uma visão em negativo da ideologia. Tal é o caso de Louis Althusser, no seu famoso opúsculo *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Ao se referir a Marx e Engels, ele afirma que “a ideologia representa a relação imaginária [entenda-se: ilusória] dos indivíduos com as suas condições reais de existência” (Althusser, 1980, p. 77). Na contramão dessa linha de pensamento, tomo ideologia à moda de Antonio Gramsci, cuja obra representou, dialeticamente, sob distintas perspectivas, uma continuação e uma ruptura com a tradição marxista à qual se filiou. Para esse pensador italiano, a ideologia equivale a “uma concepção do mundo, que se manifesta implicitamente na arte, no direito, na atividade econômica, em todas as manifestações de vida individuais e coletivas” (Gramsci, 1978, p. 16).

Assim, estamos “condenados” a atuar política e ideologicamente, como sujeitos sociais que somos, quer tenhamos consciência disso ou não. Transpondo isso para o campo musical, até uma apresentação/gravação de caráter instrumental não se acha isenta de sentido político-ideológico. Afinal, para nos fixarmos em exemplos que dizem respeito às “lutas de representações” (Chartier, 1990, p. 17) travadas no Brasil entre o que seria “autenticamente nacional”, de um lado, e “tipicamente antinacional”, de outro, não foram

censuradas criações de Pixinguinha (na década de 1920, acusado de incorporar acordes jazzísticos), de Custódio Mesquita (visto como “americanizado” por compor fox-trotes “*made in Brazil*”) e muitos outros mais? Sem falar, é claro, do rebuliço provocado nas hostes nacionalistas (ou “tradinacionalistas”, segundo Campos, 1986, p. 160) pela estridência das guitarras utilizadas em performances tropicalistas. Logo se vê que, no caso dos arranjos trazidos a público pela usina sonora comandada por Rogério Duprat e outros pais da Tropicália, um discurso instrumental, nu de palavras, estava, naquele contexto, carregado de sentido político e ideológico: na relação de forças que se instalava e estalava, duas concepções de mundo se confrontavam: uma, qual caramujo, fechada sobre si mesma, se entrincheirava no *front* nacionalista; outra, escancarava as janelas para o mundo e deixava o sol e o ar entrarem para oxigenar a produção musical brasileira, ciosa da importância de aprofundar o diálogo com o cenário cultural internacional.

Estas observações, no entanto, estão muito longe de percorrer as múltiplas pontes que se lançam entre a música, a política e a ideologia. Para aqueles cuja opção político-ideológica vai além da consagração do *status quo* e/ou cuja prática científica e artística fuja ao convencional, a música popular, mais que objeto privilegiado de análise, pode servir de fonte documental para capturarmos aquilo que fica, costumeiramente, à margem dos discursos hegemônicos na sociedade capitalista. Como já frisou o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, “as relações entre história, cultura e música popular podem desvendar processos pouco conhecidos e raramente levantados pela historiografia”, cuja compreensão é da maior relevância “para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares” (Moraes, 2000, p. 203).

A própria história da música popular atesta essas possibilidades que se colocam para o investigador. Quantos não são os gêneros musicais brotados da inventividade das classes populares e que, por essa razão, retratam, no sentido de representá-los, aspectos da vida social que escapam aos documentos oficiais? Quantas vezes, para capturarmos, embora parcialmente, outras realidades que se agitam debaixo das concepções hegemônicas, o recurso à pesquisa com a música popular não oferece novos ângulos de visão de problemas que adquirem outros significados a partir daquilo que E. P. Thompson chama de “history from below” (a história vista de baixo) (Thompson, 2001, pp. 185-201)? Contra-hegemonias ou hegemonias alternativas (uso aqui expressões de Raymond Williams, 1979, p. 116) se dão, então, por vezes, a conhecer. E, neste caso, a canção popular – como mostro em “Entre sambas e bambas: vozes destoantes no ‘Estado Novo’” (Paranhos, 2007) – é um terreno fértil, bastante propício às práticas de pesquisa que, implícita ou explicitamente, nos descortinam mundos que se situam mais ou menos à margem do estabelecido.

Inúmeros são os desafios dispostos pelo meio do caminho dos pesquisadores na área da música popular. Outro historiador, Marcos Napolitano, lembra que “o grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história” (Napolitano, 2002, p. 77). Sem querer abordar, aqui, como movimentos musicais e culturais, bem como o aparecimento ou predomínio de certos gêneros, num determinado tempo e lugar, podem propiciar dessignificações e a ressignificações (ou “migrações dos sentidos”, conforme Orlandi, 1997, p. 131), de uma mesma música, chamo atenção para a importância do contexto político-ideológico no interior do qual surge ou ressurge uma mesma canção popular.

Veja-se o caso de “Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)”, de Geraldo Vandré, sem dúvida a mais popular composição tida e havida como política em toda a história da música popular brasileira. Datada de 1968, sua mensagem expressa, potencializada pela força de um petardo ou de um panfleto político, tornou-se emblemática do enfrentamento com a ditadura militar imposta ao Brasil em 1964. Sem rodeios e sem meias-palavras, ela denuncia o colapso do sonho dos que “acreditam nas flores vencendo canhão”. Vandré, mais do que pegar no violão, fórmula, para os bons entendedores, um inequívoco apelo para que se pegue em armas na luta pela derrubada do regime.

Musicalmente, “Caminhando” consiste numa canção de inspiração rural ou num rasqueado, de acordo com seu autor. Escorada numa arquitetura harmônica muito simples, ela se apoia em dois acordes que se repetem do início ao fim. O musicólogo e crítico musical Zuza Homem de Mello acentua que essa música desenha um movimento de repetição constante de ida e vinda, ao descer um tom e subir novamente, expressão da “herança da influência moura que se arraigou nas toadas pelo interior do Brasil” (Mello, 2003, p. 293).

Comentários musicológicos à parte, “Caminhando”, qual um camaleão sonoro, foi adquirindo, a partir daí, diferentes matizes, agregando novos e contraditórios sentidos ao reaparecer em momentos históricos distintos. Transformada em signo da resistência à ditadura, ela, de fato, foi apropriada e reapropriada a ponto de revelar, sob certo prisma, uma relativa autonomia frente ao seu significado literal imediato ou original. Percebe-se aí como, ao circular socialmente, uma obra está sujeita à “produção dos consumidores”, no dizer de Michel de Certeau (2001, p. 38), ou à ação dos receptores, que lhe emprestam significados diferenciados, por vezes sequer pensados pelos seus criadores.

Pelos idos de 1976/1977, “Pra não dizer que não falei de flores” foi entoada em praça pública, virando insígnia e hino extra-oficial do movimento estudantil em suas passeatas em defesa das liberdades democráticas. Por volta de 1978/1979, ela animou – ao lado de “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, na voz de Elis Regina – manifestações de protesto em prol da anistia ampla, geral e irrestrita. Por esse mesmo período, os gritos de “vem, vamos embora/ que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer” saltavam da boca dos metalúrgicos do ABC em greve por melhoria salarial, liberdade sindical e direito de greve. Numa palavra, os fios da história enredam-se nas tramas da canção. Tanto que “Caminhando” seria retomada em 1984, à época do movimento das Diretas-já!, que objetivava assegurar a realização de eleições diretas para a presidência da República. Com a entrada em cena, em 1985, da chamada “Nova República” e os novos ventos que sopraram na vida política nacional, em 1992 “Caminhando” embalaria, junto com “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, o movimento dos estudantes caras-pintadas pró-deposição do presidente Fernando Collor de Mello, símbolo de um governo que se afundou, de alto a baixo, na corrupção.

Mas a história de “Caminhando” não estancaria nesse ponto. Também nos anos 90 do século XX ela seria reapropriada numa das campanhas eleitorais de um político de direita, autoproclamado “tocador de grandes obras”, Paulo Maluf, na pele de “quem sabe faz a hora”. E mais, a mesma música teria ainda seu verso-chave apropriado conservadoramente por peças publicitárias do gênero “gente que faz”, numa alusão a pequenos empresários que “venceram na vida”, procedimento comum na cultura de massa que configura uma operação linguística característica de um “roubo da fala”, para lançar mão de uma expressão inspirada em Roland Barthes (1972, pp. 146 e 147).

Mais recentemente, adentrando no século XXI, caberia a um grupo de *rappers*, o Saga Clã, repor “Caminhando”, até certo ponto, no seu leito original.<sup>2</sup> Ao incorporar fragmentos dessa canção em sua composição “Socialismo ou Barbárie”, eles apontam a arma da crítica contra a barbárie capitalista e disparam seu repúdio à ordem estabelecida em tempos neoliberais. Disso tudo decorre a conclusão de que o sentido das letras das músicas é cambiante, muda, por vezes, com o tempo e o lugar de onde se fala, dependendo das circunstâncias histórico-musicais em que elas ressurgem (Paranhos, 2004). Por isso E. P. Thompson já ressaltou que “todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto” (Thompson 2001, p. 243) sociopolítico e ideológico. Ao entrecruzarmos música popular, política e ideologia, reunimos, assim, elementos para percebermos que uma canção popular não pode ser compreendida se restringirmos a análise tão-somente à sua letra ou à sua estrutura musical, isoladas dos seus nexos sociais. Afinal de contas, significativo algum se encontra irremediavelmente atado a um determinado significado esvaziado de historicidade.

## Referências bibliográficas

- Althusser, Louis (1980). *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. 3. ed. Lisboa: Presença.
- Barthes, Roland (1972). *Mitologias*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Campos, Augusto de (1986). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Certeau, Michel de (2001). *A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer*. 6. ed. Petrópolis: Vozes.
- Chartier, Roger (1990). *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil.
- Gramsci, Antonio (1978). *Concepção dialética da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Mello, Zuza Homem de (2003). *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.
- Morais, José Geraldo Vinci de (2000). História e música: canção popular e conhecimento histórico, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 20(39), 203-221.
- Napolitano, Marcos (2002). *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Nun, José (1983). A rebelião do coro, *Desvios*, São Paulo, 2, 104-118.
- Orlandi, Eni Puccinelli (1997). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp.
- Paranhos, Adalberto (2004). A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo, *ArtCultura*, Uberlândia, 9, 22-31.
- \_\_\_\_\_ (2007). Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. *Locus: Revista de História*, 13(2), 179-192.
- \_\_\_\_\_ (2010). Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In Nelson C. Marcellino (Org.), *Introdução às Ciências Sociais* (pp. 49-58). 17. ed. Campinas: Papirus.
- Sader, Eder (1986). *Marxismo e teoria da revolução proletária*. São Paulo: Ática.
- Thompson, E. P. (2001). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Weber, Max (1974). *Ensaio de Sociologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Williams, Raymond (1979). *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Zumthor, Paul (2001). *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

## **Discografia**

- “Alegria, alegria” (1967). De e com Caetano Veloso. Compacto simples. Philips.
- “Bêbado e a equilibrista, O” (1979). De João Bosco e Aldir Blanc, com Elis Regina. LP *Elis, essa mulher*. WEA.
- “Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)” (1968). De e com Geraldo Vandré. Compacto simples. Som Maior.
- “Socialismo ou barbárie” (2006). S./aut., com Saga Clã. CD *Canção hip-hop Brasil*, v. 1. Face da Morte (relançamento).

---

<sup>1</sup> Esta distinção, aqui, é meramente didática, se considerarmos que, como ressalta Paul Zumthor, o intérprete significa (Zumthor, 2001, p. 228) e, por isso, a *performance* do executor também o transporta para o plano de criador de uma obra musical.

<sup>2</sup> Devo esta indicação a Roberto Camargos de Oliveira, meu orientando no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, pesquisador do universo musical *hardcore* e do *rap*.