

## **“HÁ FLORES EM TUDO QUE EU VEJO” – A REPRESENTAÇÃO DA FLOR REALIZADA PELA JUVENTUDE ROQUEIRA DOS ANOS 80**

**Gustavo dos Santos Prado<sup>1</sup>**

### **RESUMO**

O artigo em questão visa a contribuir nos estudos envolvendo História, Música e Semiótica. Para tanto, utiliza-se da produção artística do movimento musical roqueiro dos anos 1980, o qual se manifestou de forma criativa, reproduzindo em suas canções as subjetividades de um dado momento vivido. Nessa trama cotidiana, tais agentes históricos procuraram ratificar em suas composições os paradoxos e contradições advindos da modernidade, e para tanto produziram inúmeros símbolos, no intuito de representar a sua experiência. Chamam a atenção em especial as canções que possuem em sua essência o símbolo expresso da flor, no singular ou no plural, de forma implícita ou explícita. O ensaio procura problematizar os significados atribuídos pelos artistas a tal símbolo, mediante análise do corpo melódico e da letra de canções, buscando ressaltar as diferenças e semelhanças das interpretações realizadas pelos jovens artistas, bem como trazer contribuições aos estudos referentes à tríade supracitada.

**PALAVRAS-CHAVE:** História; Música; Semiótica; Rock; Flores.

### **ABSTRACT**

The article objective to contribute in studies involving History, Music and Semiotics. To do so, it uses the artistic production of the rock musical movement of the 1980s, which manifested itself creatively, playing their songs in the subjectivities of a given moment lived. In this plot daily, such historical actors sought to ratify his compositions deriving the paradoxes and contradictions of modernity, and both produced numerous symbols in order to represent their experience. Attention is drawn in particular the songs that have at their core the flower symbol expressed in the singular or plural, either implicitly or explicitly. The essay seeks to problematize the meanings attributed by artists such symbol, through examination of the body of the letter and melodic songs, seeking to highlight the differences and similarities of the interpretations made by young artists as well as bring contributions to studies on the aforementioned triad.

**KEYWORDS:** History; Music; Semiotics; Rock; Flowers.

---

<sup>1</sup> Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis), Mestrando em História Social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e bolsista CNPQ. Contato: [gspgustavo.historia@hotmail.com](mailto:gspgustavo.historia@hotmail.com)

## Introdução

A utilização da música enquanto fonte de pesquisa pelo historiador<sup>2</sup> faz emergir inúmeras possibilidades de diálogo e interlocuções com outras áreas do conhecimento, tendo uma ligação estreita com os postulados da semiótica<sup>3</sup>. Tal interlocução, ao ser introduzida na análise da canção, produz resultados frutíferos, permitindo investigar a produção artística dos sujeitos históricos de um determinado momento levando em consideração o caráter subjetivo de sua expressão, arte e música.

A subjetividade permite problematizar a noção de sujeito, unilateral, isolável, emergindo a centralidade nos processos de diferenciação e uma possibilidade de construção singular da existência nas configurações assumidas pelas apreensões que os sujeitos fazem de si mesmo e do mundo. (MATOS, 2005, p. 27)

Nesse contexto, o rock da década de 1980 apresenta-se profícuo para a investigação histórica, pois foi um movimento musical de expressão, realizado por jovens. Estes, em seu processo de subjetivação, criação e percepção do mundo ao seu redor, colocaram em debate uma série de valores, normas, modificações e condutas possibilitadas por um mundo em constante transformação e com limitações impostas pelo modernismo na esfera do cotidiano, bem como as mutações sociais em decorrência da transição do Período Militar para a Nova República, período em que os jovens passaram a se manifestar de forma mais livre.

Em um contexto caracterizado pela diversidade de grupos, tribos, músicas e temáticas, tal movimento surgiu no horizonte da historiografia brasileira e chamou a

---

<sup>2</sup> Não é possível detectar aspectos de determinadas épocas no nível do seu “sentir” se não pela arte e mais precisamente pela música. Não há vestígio histórico mais envolvente, ainda que não raras vezes mais imperceptível, enquanto conceitualidade, do que a música em determinados períodos. (WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 15)

<sup>3</sup> Trata-se, sem dúvida, de um campo de investigação de teorias, métodos e resultados que lhe são próprios. Ocorre, no entanto, que, por ter como objeto todo e qualquer tipo de mensagem, todo e qualquer tipo de produção de sentido ou de não sentido, de transmissão de informação e de processos interpretativos de qualquer espécie que seja, a semiótica acaba tendo, por sua própria natureza, um caráter híbrido, sendo, ao mesmo tempo, uma especialidade e um campo de conexão entre disciplinas, do que decorre sua inter, multi e transdisciplinaridade. (SANTAELLA, 1998, p. 24-25)

atenção de historiadores culturais do tempo presente, que visavam a abordar outras histórias<sup>4</sup>, de modo que mensagens, ritmos, imagens e melodias tornaram-se objetos fulcrais no fazer histórico.

Em uma década na qual a liberdade foi reconquistada de forma gradativa<sup>5</sup>, a juventude procurou consolidar seus interesses, ideias, sonhos e experiências, e a música serviu como palco e meio de discussões. Assim, novos dilemas surgiram, recriados e transmitidos durante os anos referidos<sup>6</sup>. Dessa forma,

[...] se o quadro é de incertezas e crises no campo social, político e econômico, o mesmo não podemos dizer na área cultural, pelo menos para a música jovem, pois o crescimento e a concretização de um mercado para a juventude faz do rock um dos principais meios de expressão e análise em relação pela situação por que passa o Brasil. (BRANDÃO; DUARTE, 2004, p.128)

A partir do chamado processo de abertura, a juventude roqueira ganhou espaço físico, material e simbólico, passando a refletir sobre os paradoxos existentes em seu mundo jovem, urbano e moderno e a reproduzir em suas canções as apreensões e os sentimentos daquele momento. Nele se faziam presentes inúmeras formas de representação<sup>7</sup> inerentes à experiência cotidiana e ao devir social, as quais geraram múltiplas manifestações por meio da música, altercando uma série de valores que foram captados do mundo à sua volta. Desse modo, verifica-se que

---

<sup>4</sup> Assim, as outras histórias vão ao encontro de certas tendências da historiografia contemporânea que questionam a concepção de História como evolução linear e progressista e a do tempo vinculado às leis de mudança e prognósticos do futuro, “procurando acabar com a segmentação entre passado e presente [...] levando à descoberta de temporalidades heterogêneas, ritmos desconexos, tempos fragmentados e descontinuidades, descortinando o tempo imutável e repetitivo [...] focalizando o relativo, a multiplicidade de durações, que conviveram entre si urdidas na trama histórica. As nuances, as tendências, os movimentos passaram a ocupar a atenção dos historiadores em lugar de certezas de fatos e periodizações específicas. (MATOS, op.cit, p. 19)

<sup>5</sup> Os fatores determinantes dos “colapsos” dos regimes democráticos e da “redemocratização” de regimes autoritários seriam mais imediatamente políticos e institucionais, porém não deveria se ignorar a sua ligação intrínseca, ainda que nem sempre de forma direta, aos problemas de crescimento econômico, da sobrevivência de bem estar da maioria da população e à redução das desigualdades sociais e regionais. (ALMEIDA, 2011, p. 31).

<sup>6</sup> A atualidade da juventude, assim, consiste em estar próxima dos problemas presentes. Também por isso, os jovens são dramaticamente atentos aos processos de desestabilização e dispostos a tomar partido deles. (ABRAMO, 1994, p.49)

<sup>7</sup> As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17)

[...] o ser moderno é viver uma vida de paradoxos e contradições. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando em nosso mundo. (BERMAM, 1986, p. 12)

As mudanças que atingiram o cotidiano em razão da modernidade motivaram a juventude roqueira a buscar novas formas de representação de suas experiências subjetivas, em um amplo processo de circularidade cultural.<sup>8</sup> Com isso, vulcanizaram em suas formas de expressão diversos símbolos que refletiam a efervescência de um momento carregado de tensões, contradições e sentimentalidades<sup>9</sup>, símbolos esses que permitiram a criação de canais de interlocução, sendo captados por outros sujeitos, em tempos múltiplos e fragmentados.<sup>10</sup>

Em um contexto em que o rock ditou ritmo, jeitos e trejeitos, é comum encontrar a flor, no singular ou no plural, como temática central, representando as subjetividades e intensões dos artistas<sup>11</sup>. Este ensaio pretende discutir os diversos significados existentes em tal símbolo, utilizando-se da análise do discurso e do corpo melódico. Para tanto, serão necessários alguns questionamentos: por que a flor apareceu na produção roqueira dos anos 80? Quais foram os seus símbolos expressos? Em que medida o sentido dado à flor esteve em compasso com o corpo melódico? De que forma tal proposta pode contribuir no que tange aos diálogos entre História, Música e Semiótica?

Com o intuito de compreender o símbolo, a análise desloca-se para tal pretensão, discutindo e questionando as fraturas, continuidades e rupturas nele existentes,

---

<sup>8</sup> A metáfora do círculo é útil também ao nos referirmos a adaptações de itens culturais estrangeiros que são tão complexas que o resultado pode às vezes ser “reexportado” para o lugar de origem do item. (Burke, 2009, p.114) Tal circularidade também é encontrada de forma idiossincrática nas proposições de Ginsburg (2006) e colabora de forma substancial nas reflexões presentes neste artigo.

<sup>9</sup> Para a semiótica não há percepção de conteúdos semânticos (biológicos, sociais e psicológicos) sem envolvimento afetivo do sujeito. Não há análise de conteúdo que não implique um sentimento anterior como primeiro critério de categorização: fatos que nos atraem, nos repelem ou nos causam indiferença. (TATIT, 1997, p. 94, nota 11)

<sup>10</sup> A comunicação é concebida como transmissão de qualquer influência de uma parte de um sistema vivo para outra parte, de modo a produzir mudança, e aquilo que é transmitido são mensagens. (SANTANELLA, op.cit, p. 17)

<sup>11</sup> Há todo um processo de singularização, pleno de múltiplas contradições e tensões, caracteriza a subjetividade como permanente de desenvolvimento, no qual os sujeitos reformulam suas propostas, ações e sentimentos em complexas interações e contradições. (MATOS, op.cit, p.29)

procurando-se atingir uma história cimentada em um estudo multidisciplinar, o que é essencial para o trato da música enquanto fonte de pesquisa.

## **A representação da flor realizada pela juventude roqueira dos anos 80**

As representações do símbolo “flor” criadas pelo movimento roqueiro dos anos 80 trouxeram uma série de significados, a partir dos quais emergiram conflitos, dilemas, aceitações e recrudescimentos, que envolveram os agentes históricos em um diálogo constante com o mundo ao seu redor:

Toca o interfone  
Eu mando subir  
É alguém com flores e eu já fico a mil  
Morro de dores  
Da dor mais vil  
Mas corro até o elevador pra ser gentil  
E à fã sem nome explico:  
"As flores não se tocam  
Vivem pra si  
E pros passarinhos e pro vento"  
Foi por amor  
O assassinato da flor  
Flores são flores  
Vivas num jardim  
Pessoas são boas  
Já nascem assim  
Flores são flores  
Colhidas sem dó  
Por alguém que ama  
E não quer ficar só  
De manhã cedinho, o sangue escorre  
Foi por amor  
E o homem bom pratica o ato heroico  
Foi por amor  
O assassinato da flor<sup>12</sup>

Ao longo da narrativa nota-se uma série de modificações no âmbito discursivo e no melódico, pois os significados da flor transformam-se em compasso com a mensagem. Em um primeiro momento, o corpo melódico mostra um processo de aceleração

---

<sup>12</sup> Cazusa. **O assassinato da flor**. Álbum: Ideologia. Universal Music Group, 1988.

associado à tensão subjetiva, “em uma nítida tendência em desviar a rota e afastar a meta”<sup>13</sup>, conforme o cantor declara sua insatisfação decorrente do encontro com a fã: *“Toca o interfone/ Eu mando subir/ É alguém com flores e eu já fico a mil/ Morro de dores/ Da dor mais vil/ Mas corro até o elevador pra ser gentil”*.

A instabilidade do momento vivido foi transferida para a flor. Verifica-se uma ascensão melódica, ao passo que em tom sático o cantor dirige-se à fã, falando sobre o objeto oferecido: *“As flores não se tocam/ Vivem pra si/ E pros passarinhos e pro vento”*. Nesse passo, a defesa da preservação da flor em seu ambiente natural e a aversão pelo objeto concedido representam a ambição do artista em reiterar seu espaço, invadido e deflagrado pelo sujeito que lhe admira.

Desse modo, para o cantor, o ato de um sujeito lhe oferecer uma flor representa uma forma de o indivíduo colocar-se perante si mesmo e o mundo. Nesse caso, foi uma maneira de procurar preencher um vazio existencial: *“Flores são flores/ Vivas num jardim/ Pessoas são boas/ Já nascem assim/ Flores são flores/ Colhidas sem dó/ Por alguém que ama/ E não quer ficar só”*.<sup>14</sup>

No momento seguinte, a flor muda de significado, no qual o atrito gerou espaço para a apreensão de afetividades e sentimentalidades entre os sujeitos formadores da trama: *“De manhã cedinho, o sangue escorre/ Foi por amor/ E o homem bom pratica o ato heroico”*. Nota-se como a ação de colher a flor foi elevada pelo cantor ao patamar de ato heroico, pois a demonstração de afeto que sugere foi capaz de romper um cotidiano vazio e frio.

Finalmente, há uma nítida explosão melódica, tanto na velocidade como na altura, “em uma dimensão mais extensa, para a recuperação das etapas intermediárias”<sup>15</sup>: *“Foi por amor/ O assassinato da flor”*.

Dessa forma, a flor representada na letra de Cazuza produziu uma série de significações que perpassaram por diferentes graus de sentimentalidades: inconveniência, vazio, comoção e admiração, inerentes ao símbolo do amor expresso. Em um mundo em que o vazio entre seres humanos era constante, a flor assumiu a tensão proveniente da angústia de preencher as lacunas da existência. Com isso:

---

<sup>13</sup> Tatit (op.cit, p. 96)

<sup>14</sup> O processo de modernização, ao mesmo tempo que nos explora e nos atormenta, nos impele a apreender e a enfrentar o mundo que a modernização constrói e a lutar para torná-lo nosso mundo. (BERMAN, op.cit, p. 393)

<sup>15</sup> Tatit (op.cit, p. 94)

[...] as consequências da reflexividade são indubitavelmente libertadoras e assustadoras, assim, como as condutas humanas são instáveis, em vista do conhecimento que os atores tem das circunstâncias que cercam a sua ação. (FRIDMAN, 2000, p. 44)

Em outras canções, a flor apresentou-se como símbolo de discórdia e desunião, como em “Flores do mal”, que aborda uma experiência baseada em desafeto, vazios e desentendimentos:

Eu quis você  
E me perdi  
Você não viu  
E eu não senti  
Não acredito nem vou julgar  
Você sorriu, ficou e quis me provocar  
Quis dar uma volta em todo o mundo  
Mas não é bem assim que as coisas são  
Seu interesse é só traição  
E mentir é fácil demais  
Mentir é fácil demais  
Mentir é fácil demais  
Mentir é fácil demais  
Tua indecência não serve mais  
Tão decadente e tanto faz  
Quais são as regras? O que ficou?  
O seu cinismo essa sedução  
Volta pro esgoto baby  
Vê se alguém lhe quer  
O que ficou é esse modelito da estação passada  
Extorsão e drogas demais  
Todos já sabem o que você faz  
Teu perfume barato, teus truques banais  
Você acabou ficando pra trás  
Porque mentir é fácil demais  
Mentir é fácil demais  
Mentir é fácil demais  
Mentir é fácil demais  
Volta pro esgoto baby  
e vê se alguém lhe quer<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Legião Urbana. **As flores do mal**. Álbum: Uma outra estação, 1997.

A narrativa, a princípio, revela um processo melódico desacelerado, privilegiando essencialmente o projeto discursivo<sup>17</sup>. O sujeito entregou-se ao sentimento, mas a relação se mostrava diferente de suas pretensões: *“Eu quiz você/ E me perdi/ Você não viu/ E eu não senti/ Não acredito nem vou julgar/ [...] Seu interesse é só traição”*. Nesse trecho, a música assume uma postura explosiva, visando em seu refrão “assumir uma dimensão extensa, ressaltando a consonância do sujeito com o objeto”<sup>18</sup>: *“E mentir é fácil demais”*.

Observa-se que todo o relacionamento do sujeito foi respaldado na mentira, fato que levou o agente do discurso a desabafar frente à experiência frustrante: *“Tua indecência não serve mais/ Tão decadente e tanto faz/ Quais são as regras? O que ficou?/ O seu cinismo essa sedução”*. Diante de tal frustração, o discurso torna-se mais radicalizado, e o sujeito procura reafirmar seu próprio eu: *“Teu perfume barato, teus truques banais/ Você acabou ficando para trás”*.

Em toda a narrativa, não há nenhuma menção a flor, em seu sentido lato, mas está representada no parceiro do sujeito. Assim, a flor aparece como a persofinicação de tudo aquilo que não deu certo no âmbito afetivo. Por conseguinte, o sujeito promove na canção a sua própria valorização, em um ritual narcisístico, para fazer frente à relação que não logrou êxito.<sup>19</sup>

Nesse sentido,

As percepções humanas são resultados de elaborações cognitivas, o que as coloca no paradigma dos signos em seu sentido lato [...] que fazem os processos perceptivos funcionarem também como processos interpretativos, o que caracteriza como processos de linguagem. (SANTANELLA, op.cit, p. 14-15)

Logicamente, no movimento juvenil roqueiro houve espaço também para a flor em seu sentido lírico e amoroso. Emergia assim o sentimentalismo, respaldado pela segurança do relacionamento:

---

<sup>17</sup> Tatit (op.cit, p. 89)

<sup>18</sup> Ibidem, p. 96

<sup>19</sup> Como afirma Coelho (2006, p. 179), a experiência do sujeito contemporâneo seria então marcada pela necessidade de lidar ao mesmo tempo com o desamparo básico – constitutivo da condição humana – e sua intensificação, provocada por aquela “insuficiência do estoque identificatório”. O narcisismo contemporâneo surge aí como uma defesa possível para o sujeito diante desse quadro, facultando-lhe a construção de identidades, que, embora frágeis e passageiras, permitiram sua sobrevivência.



De todo o meu passado  
Boas e más recordações  
Quero viver meu presente  
E lembrar tudo depois...  
Nessa vida passageira  
Eu sou eu, você é você  
Isso é o que mais me agrada  
Isso é o que me faz dizer...  
Que vejo flores em você!...  
De todo o meu passado  
Boas e más recordações  
Quero viver meu presente  
E lembrar tudo depois...  
Nessa vida passageira  
Eu sou eu, você é você  
Isso é o que mais me agrada  
Isso é o que me faz dizer...  
Que vejo flores em você!  
Que vejo flores em você!  
Que vejo flores em você!  
Que vejo flores em você!...<sup>20</sup>

Nesse caso, a melodia apresenta poucas quebras, pois a intenção do conjunto musical é exaltar a narrativa do sujeito em sua relação amorosa estável. Para tanto, mantém-se um estado melódico contante, ligando o sujeito e o objeto.<sup>21</sup>

O agente discursivo rememora rapidamente o passado, para reforçar sua satisfação e a necessidade de aproveitar o momento presente, pois todas as dificuldades, tensões e pressões vividas se situam agora em outros momentos, não fazendo parte da essência da canção: *“De todo o meu passado/ Boas e más recordações/ Quero viver o meu presente/ E lembrar tudo depois.../ Nessa vida passageira/ Eu sou eu, você é você/ Isso é o que mais me agrada/ Isso é o que me faz dizer.../ Que vejo flores em você”*.

Percebe-se, destarte, que a flor denota um sentido diferente daquele verificado nas canções anteriores, pois não se percebe um fatalismo do indivíduo perante a simbologia trabalhada. O que se nota são seus sentimentalismos, expressos, aceitos e vividos de forma intensa no presente, e a flor apresenta-se como o símbolo da vida e do amor. Assim, tal relação dialógica possuiu prognóstico na imagem simbólica proveniente de seu sentimento com relação à amada.

<sup>20</sup> Ira!. **Flores em você**. Álbum: Mudança de Comportamento, WEA, 1985.

<sup>21</sup> Tatit (op.cit, p. 96)

As representações dúbias no campo do relacionamento foram comuns entre tais jovens inseridos na sociedade do final do século, pois,

[...] em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um começa o outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos de ambivalência. É por isso, podemos garantir, que se encontram tão firmemente no cerne das atenções dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo de sua agenda existencial. (BAUMAM, 2004, p.6)

Oscilações, frustrações, estranhezas, asperezas, tristezas e alegrias foram representadas nas canções que possuem em seu cerne a flor, o que levou à necessidade de utilizar tal simbologia não como objeto fechado, calculado e racionalizado. Destarte, os agentes históricos captaram tal símbolo e utilizaram-no para reproduzir seu momento pessoal e subjetivo frente às experiências que foram possibilitadas:

Já conheci muita gente  
Gostei de alguns garotos  
Mas depois de você  
Os outros são os outros  
Ninguém pode acreditar  
Na gente separado  
Eu tenho mil amigos mas você foi  
O meu melhor namorado  
Procuro evitar comparações  
Entre flores e declarações  
Eu tento te esquecer  
A minha vida continua  
Mas é certo que eu seria sempre sua  
Quem pode me entender  
Depois de você, os outros são os outros e só  
São tantas noites em restaurantes  
Amores sem ciúmes  
Eu sei bem mais do que antes  
Sobre mãos, bocas e perfumes  
Eu não consigo achar normal  
Meninas do seu lado  
Eu sei que não merecem mais que um cinema  
Com meu melhor namorado  
Procuro evitar comparações  
Entre flores e declarações  
Eu tento te esquecer

A minha vida continua  
Mas é certo que eu seria sempre sua  
Quem pode me entender  
Depois de você, os outros são os outros e só  
Depois de você, os outros são os outros e só<sup>22</sup>

O corpo melódico da canção apresenta-se com poucas quebras, pois novamente houve a intenção de ratificar o discurso da narradora e seu sentimento de vazio diante da experiência vivida – após o término de uma relação, não conseguiu obter êxito em novas experiências amorosas: *“Já conheci muita gente/ Gostei de alguns garotos/ Mas depois de você/ Os outros são os outros”*. Percebe-se, no percurso do agente discursivo, a reiteração e o recrudescimento frente a novas experiências, pois ainda estava sentimentalmente envolvido com relacionamento passado, envolvimento que bloqueava atitudes e ações no presente: *“Procuro evitar comparações/ Entre flores e declarações/ Eu tento te esquecer/ A minha vida continua/ Mas é certo que eu seria sempre sua/ Quem pode me entender”*.

Nota-se que as flores apareceram na canção em múltiplos tempos vividos, representando aquilo que a narradora queria para junto de si. A flor emerge como símbolo de um passado encrustado, enraizado no campo afetivo, trazendo à memória as experiências sentimentais mal sucedidas.<sup>23</sup>

Com esse impasse gerado por flores dadas e declarações feitas no passado e constantemente lembradas, a representação do eu lírico deu-se de forma frustrada, pois não conseguiu abstrair suas sentimentalidades passadas, contexto em que a flor representa um pequeno universo intencional e afetivo, distante e presente ao mesmo tempo. Como consequência, vê-se uma tendência ao isolamento e retraimento, impedindo o estabelecimento de laços sentimentais estáveis no presente: *“São tantas noites em restaurantes/ Amores sem ciúmes/ Eu sei bem mais do que antes/ Sobre mãos, bocas e perfumes/ Eu não consigo achar normal/ Meninas do seu lado/ Eu sei que não merecem mais que um cinema/ Com meu melhor namorado”*.

---

<sup>22</sup> Kid Abelha. **Os outros**. Álbum: Educação Sentimental. WEA, 1985.

<sup>23</sup> A semiótica considera que qualquer momento de cadeia discursiva pode ser focado como um ponto tenso em que colidem forças antagônicas representadas pelas categorias ou valências, intensidade versus extensidade. Ambas podem ser acentuadas com maior ou menor grau de tonacidade, de modo que as paixões humanas, expressas nos textos inclinam-se ora para aspectos sensíveis, ora para aspectos inteligíveis: ora para as emoções que mobilizam o sujeito com intensidade ora para as modalizações que instituem o sujeito narrativo, no eixo da extensidade. (TATIT, 2001, p. 121)

Desse modo, o sujeito não consegue abstrair sentimentos passados, pois a cada nova experiência emergem sentimentalidades antigas, adversas e frustrantes, porém fulcrais para a subjetividade do agente discursivo. As flores, na canção, funcionam como memória daquilo que a narradora considera um sentimento verdadeiro e perfeito, gerando uma experiência pautada em reclusões, comparações, retrações e submissões. Com isso,

[...] estamos, assim, no extremo do deserto, já atomizado e separado cada um de nós se torna agente ativo do deserto, estende-o e aprofunda-o, incapaz que é “viver” o outro, não satisfeito como produzir o isolamento, o sistema engendra o seu desejo impossível, que logo que realizado, se revela intolerável: o indivíduo pede para ficar só, cada vez mais só e simultaneamente não se suporta a si próprio, a sós consigo mesmo. (LIPOVETSKY, 1983, p. 46)

Nesses processos de deserções sociais, pessoais e afetivas, a flor, como já se verificou, por vezes apresentava-se como símbolo de morte, de modo que o fatalismo da vida era recolocado constantemente em discussão por intermédio da música, com conotação reforçada pelas modificações melódicas e harmônicas, construindo outras representações para o símbolo expresso:

Olhei até ficar cansado  
De ver os meus olhos no espelho  
Chorei por ter despedaçado  
As flores que estão no canteiro  
Os punhos e os pulsos cortados  
E o resto do meu corpo inteiro  
Há flores cobrindo o telhado  
E embaixo do meu travesseiro  
Há flores por todos os lados  
Há flores em tudo que eu vejo  
A dor vai curar essas lástimas  
O soro tem gosto de lágrimas  
As flores têm cheiro de morte  
A dor vai fechar esses cortes  
Flores  
Flores  
As flores de plástico não morrem  
Olhei até ficar cansado  
De ver os meus olhos no espelho  
Chorei por ter despedaçado  
As flores que estão no canteiro

Os punhos e os pulsos cortados  
E o resto do meu corpo inteiro  
Há flores cobrindo o telhado  
E embaixo do meu travesseiro  
Há flores por todos os lados  
Há flores em tudo que eu vejo  
A dor vai curar essas lástimas  
O soro tem gosto de lágrimas  
As flores têm cheiro de morte  
A dor vai fechar esses cortes  
Flores  
Flores  
As flores de plástico não morrem  
Flores  
Flores  
As flores de plástico não morrem.<sup>24</sup>

A melodia é respaldada por um amplo processo de tematização (similaridades contínuas), “refreando a velocidade do tempo, ressaltando os elos de conjunção melódica, visando a continuidade”<sup>25</sup>. O fatalismo proveniente de seu cotidiano levou o sujeito a refletir sobre sua imagem, mostrando uma carga pessimista, sentindo-se culpado por tudo aquilo que estava à sua volta: *“Olhei até ficar cansado/ De ver os meus olhos no espelho/ Chorei por ter despedaçado/ As flores que estão no canteiro”*.

Nesse passo, as flores representam um paradoxo das sensações subjetivas, que foram ratificadas pelas projeções urdidas pelo indivíduo acerca de sua própria existência, sendo que o símbolo refletiu a representação do eu imerso em si mesmo: *“Chorei por ter despedaçado/ As flores que estão no canteiro”*. A depressão promoveu no agente discursivo a não aceitação de sua vida, a partir da qual passou a mutilar seu físico, sendo tal ato um reflexo daquilo que foi concretizado no âmbito interno, espiritual e subjetivo: *“Os punhos e os pulsos cortados/ E o resto do meu corpo inteiro”*.

Desse modo, a sensação de visualizar flores por todos os lados, um binômio de vida e morte, em decorrência de seu ato suicida, faz o sujeito refletir sobre sua própria existência. Com isso, observa-se uma amenização do discurso e, concomitantemente, a ascensão de todo o conjunto melódico, ao passo que o sujeito coloca em pauta desabafos, tensões e contradições da experiência vivida: *“A dor vai curar essas lástimas/*

<sup>24</sup> Titãs. **Flores**. Álbum: Ô Blésq Blom, WEA, 1989.

<sup>25</sup> Tatit (1997, p. 96)

*O soro tem gosto de lágrimas/ As flores têm cheiro de morte/ A dor vai fechar esses cortes/ Flores/ Flores”.*

As flores, ao final da canção, aparecem como reflexão (de seu mundo), ato (suicídio), resultado (sobrevivência), experiência (quase-morte). Com isso, tendo como respaldo múltiplas experiências, em um cruzamento entre vida e morte, o sujeito procura valorizar a primeira, que se mostra no horizonte novamente, como se percebe na frase: *“As flores de plástico não morrem”*. O sujeito então reitera sua vivência extrema, assumindo uma postura mais maleável em relação a si e ao mundo ao seu redor, evitando experiências, reflexões e abstrações que coloquem em risco sua vida novamente.<sup>26</sup>

Ademais, a continuidade melódica exalta o discurso do narrador e sua opção pela vida, mesmo que essa não ofereça a estabilidade que o sujeito deseja para si. Nota-se, portanto, nesse tempo

[...] em que as formas do aniquilamento assumem dimensões planetárias, o deserto, o fim e o meio da civilização, designa essa figura trágica que a modernidade substitui à reflexão metafísica sobre o nada. O deserto cresce, vemos nele a ameaça absoluta, a potência do negativo, o símbolo do trabalho mortífero dos tempos até o seu terreno apocalíptico. (LIPOVETSKY, op. cit., p. 30)

## **Apontamentos Conclusivos**

Em todas as músicas analisadas, procurou-se vislumbrar de que forma a juventude da década de 1980 recriou a simbologia da “flor” ou “flores”, atribuindo-lhe significado de acordo com as pretensões dos artistas. Utilizando-se da semiótica, percebe-se como os jovens fizeram emergir tais símbolos, na tentativa de expressar seus sentimentos e emoções, repassadas de inúmeras maneiras.

---

<sup>26</sup> Ao considerarmos um desejo ou uma necessidade na origem da ação de construir, estamos instituindo, simultaneamente, uma outra instância responsável pelo desencadeamento desses impulsos. De natureza antropocultural, o modelo narrativo prevê que a atividade do indivíduo, mesmo quando vinculadas a propósitos aparentemente pessoais, responde as injunções sociais pertencentes a uma ordem que muitas vezes transcende a esfera da ação e o campo de expectativas do sujeito. Trata-se de um plano axiológico, representando em um sistema de valores comunitários, de onde emanam forças e influências de um poder preestabelecido hierarquicamente superior, um lugar de decisão caracterizado como instância do destinador. (TATIT, 2001, p.30-31)

Então, as flores assumiram uma simbologia maleável e flexível, com o sentido se apresentando em consonância com o plano intencional dos letristas e músicos. Em Cazuza, a morte das flores representou a vida para aqueles que passaram a deter planos de ação que preenchessem os vazios da existência. Já na canção da Legião Urbana, a flor, que não aparece em nenhum momento da letra, representou os símbolos negativos de uma relação mal resolvida, da qual a única coisa que restou foram ofensas, desagrados e ressentimentos, em uma narrativa que valorizou as ações narcisísticas, privilegiando essencialmente o discurso.

Diferentemente, na música do Ira! as flores apareceram como sinônimo de um sentimento intenso, vivido de forma plena. Na canção o sujeito procura um tom harmônico para ratificar o presente, sendo que as flores figuram o amor encontrado. A melodia se concilia com a postura do sujeito, procurando respaldar seu discurso de felicidade.

Tal felicidade, no entanto, não foi encontrada na música do Kid Abelha, que exprime uma trama radicalizada e fatalista. Aqui, as flores assumiram um tom de vazio, solidão, impessoalidade e retraimento em decorrência de fatos passados, que impedem o sujeito de viver seu cotidiano de uma forma mais coerente com seus anseios. Nesse ponto, a melodia de poucas quebras respaldou o discurso triste acerca da experiência da narradora.

Finalmente, na música dos Titãs as flores surgiram como sinônimo de múltiplas experiências, reflexões, conjunções e injunções. Nessa catarse subjetiva, representaram vida, morte e sobrevivência, denotando uma aceitação forte. A solução encontrada pelo agente discursivo foi ratificar sua posição, aceitando conclusivamente as flores de plástico – frias, imóveis e racionalizadas –, em detrimento da submersão intensa e vulcanizada nas introspecções do próprio eu, que quase deu fim à sua própria vida.

Se a vida só pode ser mantida associada a flores de plástico, a melodia acompanha tal paradoxo, pois, mesmo a letra relatando sobre depressão, ato suicida e finitude do ser e da vida, se manteve em um tom relativamente festivo e alegre. E as flores, de forma paradoxal e ambígua, representaram o binômio morte e vida trazido na letra.

Por fim, nota-se que a representação da flor e seus símbolos impulsionados pela juventude dos anos 1980 foram múltiplos e fraturados, variando de acordo com as proposições dos artistas. Nesse ponto, percebe-se a potencialidade da música enquanto

fonte de pesquisa, a qual, aliás, é fulcral para o fazer histórico e o estudo multidisciplinar. Com isso, a semiótica contribui de forma substancial na interlocução dos historiadores com esse tipo de fonte, extremamente subjetiva, porém fundamental em tal fazer.

Ademais, o símbolo expresso, criado e representado pelo rock dos anos 80 apresentou facetas múltiplas, concomitantes, voláteis e circulares: flores que representaram amor e desamor, aproximação e afastamento, música e rock, vida e morte, alegria e tristeza, verdades e mentiras, delírios e suicídios, artistas e fãs, renascimento e nascimento. Em suma, o rock desse período foi “coberto por inúmeras flores”, cabendo ao historiador predispor-se a enfrentar o desafio de interpretá-las, já que, em seu término, possibilita resultados positivos.

## REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. **História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil (1978-1089)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais da Juventude**. São Paulo, Editora Moderna, 2004.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Rio Grande do Sul: Usininos, 2009.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, Maria Cláudia. **Juventude e sentimentos de vazio: idolatria e relações amorosas**. In ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGÊNIO, Fernanda(org). **Culturas Jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

FRIDMAM, Luis Carlos. **Vertigens Pós – Modernas: Configurações institucionais contemporâneas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.



GINSBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido na inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio.** Portugal: Relógio d'água Editores, 1983.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades.** Bauru – SP: Edusc, 2005.

SANTANELLA, Lucia. **Panorama da semiótica geral.** In TOMÁS Lia. **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade.** São Paulo: Educ, 1998.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica: ensaios.** São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Atelie Editorial, 2001.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. **Música.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

## **Músicas**

Cazuza. **O assassinato da flor.** Álbum: Ideologia. Universal Music Group, 1988.

Legião Urbana. **As flores do mal.** Álbum: Uma outra estação, 1997.

Ira!. **Flores em você.** Álbum: Mudança de Comportamento, WEA, 1985.

Kid Abelha. **Os outros.** Álbum: Educação Sentimental. WEA, 1985.

Titãs. **Flores.** Álbum: Ô Blésq Blom, WEA, 1989.