



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA  
PARAÍBA CAMPUS MONTEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS CURSO DE LICENCIATURA  
PLENA EM LETRAS ESPANHOL**

**SORAYA DE FARIAS FERREIRA**

**A ARTE QUE LIBERTA: MÚSICA COMO PRÁTICA QUE PROTESTA  
E EVIDENCIA A REALIDADE**

**MONTEIRO – PB  
2018**

**SORAYA DE FARIAS FERREIRA**

**A ARTE QUE LIBERTA: MÚSICA COMO PRÁTICA QUE PROTESTA E  
EVIDENCIA A REALIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Humanas e Exatas, do Curso de Licenciatura Plena em Letras Espanhol da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em Letras Espanhol.  
Área de concentração: Pedagogia; Formação de Professores

Orientador: Prof. Me. Rafael de Farias Ferreira

**MONTEIRO – PB  
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F383a Ferreira, Soraya de Farias.  
A arte que liberta [manuscrito] : música como prática que protesta e evidencia a realidade / Soraya de Farias Ferreira. - 2018.  
24 p. : il. colorido.  
Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Espanhol) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas , 2018.  
"Orientação : Prof. Me. Rafael de Farias Ferreira , Coordenação do Curso de Letras - CCHE."  
1. Música. 2. Música (Aspectos sociais). 3. Prática pedagógica. 4. Zona Rural. I. Título

21. ed. CDD 781

SORAYA DE FARIAS FERREIRA

A ARTE QUE LIBERTA: MÚSICA COMO PRÁTICA QUE PROTESTA E EVIDENCIA A  
REALIDADE

Artigo, apresentado ao Centro de Ciências Humanas e Exatas, do Curso de Licenciatura Plena em Letras Espanhol da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras Espanhol.

Área de concentração: Pedagogia; Formação de Professores

Aprovada em: 04/12/2018.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Me. Rafael de Farias Ferreira (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Claudiovan Ferreira da Silva  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Mestranda. Joelma da Silva Neves  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A minha família, DEDICO.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família.

Aos meus amigos.

Aos professores da UEPB, do Campus Monteiro, em especial, do curso de Letras Espanhol

*“Hay períodos de la historia, como el que atravesamos, donde las expectativas de cambio retroceden a zonas pantanosas. Pero la misma historia demuestra que hay flujos y reflujos y que la expectativa vuelve. Todo esto tiene que ver con la utopía. La utopía jamás se cumple, fracasa, pero deja una renovación y la idea imperiosa de retomarla.”*

Juan Gelmán.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	09
2	A MÚSICA E O SEU USO PARA REFLEXÕES DOS CONTEXTOS SOCIAIS .....	10
2.1	<i>Música como prática social educativa</i> .....	11
2.2	<i>A música que evidencia contextos e revela desigualdades</i> .....	13
3	CONSTRUÇÃO E A DENÚNCIA DAS RELAÇÕES ALIENANTES .....	17
3.1	<i>O rural em evidência: um clamor pela terra</i> .....	19
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	23
	REFERÊNCIAS .....	24

# A ARTE QUE LIBERTA: MÚSICA COMO PRÁTICA QUE PROTESTA E EVIDENCIA A REALIDADE

Soraya de Farias Ferreira<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo realizar uma reflexão da potencialidade pedagógica que a música possui para problematizar as relações desiguais. A partir das músicas “Construção” e “Assentamento” do compositor Chico Buarque de Holanda evidencia-se as contradições sociais presentes nos espaços urbanos e rurais. Para trazer à tona as diferenças sociais expressadas pelas músicas o texto buscou como base teórica autores como: Paulo Freire, Maria da Glória Gohn e Marcelo Saldanha das Neves, entre outros, que buscam denunciar os processos que torna os indivíduos reféns das relações desiguais e desumanas. O emprego da linguagem artística em processos educativos que geram análises críticas constrói saberes que dialogam com o universo cultural e com as práticas escolares. As músicas, escolhidas para compor esse estudo são representações artísticas de uma realidade que atravessa os tempos e os espaços. O seu uso como forma de protestar as maneiras de repressão e violência em contextos concretos da realidade desenvolve uma percepção capaz de delatar a opressão ocasionada aos grupos historicamente excluídos. O trabalho desenvolvido possibilita relacionar a arte com os movimentos de resistência e com as práticas educativas que possam libertar os sujeitos dos aprisionamentos sociais.

**Palavras-Chave:** Música. Contextos Sociais. Práticas Educativas.

## 1 INTRODUÇÃO

O nosso estudo realiza uma reflexão da música como ação educativa para a compreensão dos contextos culturais e da condição do indivíduo em meio a realidade social na qual ele está inserido. Adotamos a música como forma de analisar o processo de desumanização estabelecido pelos grupos dominantes, por perceber a sua capacidade de expressão, de circulação e de influência.

Não obstante, concebemos o material artístico produzido pela música, forma de problematizar as relações desiguais estabelecidas. Sendo na prática educativa uma maneira de promover caminhos que levem os sujeitos a consciência de sua existência.

Sendo assim, é importante ressaltar que a arte é uma ferramenta indispensável para o desenvolvimento da educação e que o processo de libertação se dá também por meio do diálogo, no qual este simboliza o encontro entre indivíduos, que transforma a realidade e que quando

---

<sup>1</sup> Aluna de Graduação em Letras Espanhol na Universidade Estadual da Paraíba – Campus VI. E-mail: [sorayaletraspb@gmail.com](mailto:sorayaletraspb@gmail.com)

dialogado para o bem comum social, humaniza a todos.

Neste estudo, observamos que tanto o espaço urbano como o espaço rural, são cheios de contradições e representam complexos campos de lutas e disputas. A música é colocada nas análises, como fonte de protesto que denuncia a indignação, dos compositores diante da luta que os grupos sociais travam pela sobrevivência, por condições de vida humana, pela liberdade de produzir, pela conquista de possuir um espaço seu.

O espaço urbano brasileiro é marcado pelas diferenças sociais que quando refletidas nas paisagens inerentes as cidades, revelam as mazelas da precariedade e da miserabilidade que se encontram os grupos socialmente excluídos. O espaço rural brasileiro, por sua vez, sinaliza exclusão social e econômica dos camponeses, a desapropriação territorial, o desemprego estrutural e a precarização do trabalho no campo, a acentuação dos conflitos sociais e a luta pela terra.

A partir da leitura de jornais, revistas, livros e letras de músicas do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda, evidenciamos o poder que a arte tem em denunciar as mazelas estabelecidas nos espaços urbanos e rurais. Por isso, escolhemos duas músicas de Buarque, *Construção* e *Assentamento*, que evidenciam bem os contextos de quando elas foram produzidas, e que mesmo após governos de base populares (Lula e Dilma) que em certos âmbitos contribuíram para a redução das desigualdades, ainda persistem em existir.

Após nossa escolha, iniciamos a análise crítica das músicas e buscamos nas obras de Paulo Freire (1977), (1979) e (2005) o embasamento crítico necessário para explicitar o protesto fecundado nas músicas do compositor.

## **2 A MÚSICA E O SEU USO PARA REFLEXÕES DOS CONTEXTOS SOCIAIS**

A etnomusicologia é uma área do conhecimento um tanto que complexa, que nos leva a compreender a transmissão de saberes culturais relacionados à música. As suas nuances teóricas nos revelam o quanto os estudos em torno da musicologia evoluíram para um maior entendimento de que o conceito de música é bastante relativo, e dada as especificidades culturais das diversas comunidades espalhadas pelo mundo, sempre teremos uma gama de nexos interpretativos. Não obstante, ao comparar elementos musicais de uma sociedade distinta da outra, devemos ter o cuidado de não cair nos mesmos erros dos clássicos estudos comparativos e instaurar um olhar etnocêntrico perante o diferente.

Atualmente, o conceito de música ampliou-se, tendo em vista que outras áreas do conhecimento tomaram-na como objeto de estudo. Numa perspectiva sociológica, podemos afirmar que a música está inserida no cotidiano das pessoas de diferentes maneiras e em várias ocasiões. Está presente desde fundo musical para a execução de atividades corriqueiras (como lavar louças ou estudar) até servindo como estímulo para a prática de exercícios físicos ou para o relaxamento. Escutamos e produzimos música com diversos fins, seja para relaxar, para refletir, para dançar ou para nos expressarmos. “A música tem princípios que permitem que se expressem sentimentos, sensações e ideias” (SILVA, 2007, p.01).

Romanelli (2015, p. 48) explica que começamos a aprender música antes mesmo de nascer.

Um autor francês chamado de Jean-Pierre Lecanuet (1995) demonstrou que dentro da barriga da mãe é possível ouvir um universo rico de sons e músicas [...] As pesquisas demonstraram que o feto, de 28 a 30 semanas de gestação, reage de forma coerente aos sons externos (o que inclui a música) e é capaz de reconhecê-los após o nascimento.

Nesse contexto, podemos afirmar que o som estabelece conexões com os indivíduos ao longo da sua existência, seja enquanto fenômeno físico e simultaneamente, inserido em concepções culturais, ou por meio da música, “som culturalmente organizado” (PINTO, 2001).

O estudo busca tecer um caminho que concebe a música, como prática social, que revela contextos complexos das relações sociais existentes.

### ***2.1 Música como prática social e educativa***

Neves (2016, p.651) entende que a música, como prática social, pois, ela revela contextos bastante complexos das relações sociais vigentes. “Se a analisarmos atrelada a história da sociedade brasileira perceberemos uma série de momentos onde foi utilizada como instrumento de manutenção das relações hegemônicas entre classes, características das sociedades capitalistas industrializadas”.

Nesse sentido, faz-se necessário uma releitura sobre o desenvolvimento da comunicação em massa, para nos ajudar a entender o impacto que as formas simbólicas estruturam as relações na sociedade e intensificam a marginalização e a massificação do indivíduo.

Adorno (2002) ao definir a indústria cultural como um conjunto de meios de comunicação como o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, que formam um sistema poderoso para gerar lucros e por serem mais acessíveis às massas, exercem um tipo de

manipulação e controle social que rouba a liberdade do indivíduo e sua capacidade em *ser mais*, como afirma Paulo Freire (2005). Sendo assim, a sociedade moderna tende a universalizar a arte por meio do poder da técnica sobre o indivíduo.

Muitos pontos da teoria de Adorno (2002) se revelam atuais, tendo em vista o processo de flexibilização no qual nos encontramos - a de uma aparente realidade social democrática e liberal, que nos tornam inertes aos problemas que nos rodeiam.

E a indústria cultural coopera para reprodução de uma sociedade inerte. Como? Ofertando-nos “gratuitamente” músicas que se repetem em todos os programas de rádio, sendo às vezes de conteúdos variados, mas de técnicas repetitivas, que é para não estimular a cognição musical. Estendendo-se durante anos, programas televisivos como o Domingão do Faustão (Rede Globo de Televisão) ou Domingo Legal (Sistema Brasileiro de Televisão), dois grandes campeões de audiência que iludem os telespectadores com quadros extremamente alienadores e apelativos, a exemplo do “Caminhão de prêmios do Faustão” e o “De volta para minha terra”.

Alguns teóricos irão afirmar que as pessoas possuem o poder de escolher os programas de rádio ou de televisão que querem ouvir ou assistir. E novamente, chamamos a atenção para o cuidado com o olhar etnocêntrico. Não se deve desmerecer a força alienante e ideológica que a Indústria Cultural exerce nos com capital cultural pouco desenvolvido<sup>2</sup> de conhecimento e de relações sociais críticas que levem o sujeito a reconhecer a sua condição de oprimido.

A educação enquanto prática libertadora pode contribuir para uma significativa mudança dos paradigmas sociais, ampliando as reflexões sobre certas subjetivas culturais impostas pela Indústria Cultural. Um exemplo disso, é a democratização da música que ajuda a identificar as semelhanças e as especificidades de um mesmo estilo, como também, outros estilos, ritmos e letras.

Com isso, queremos ressaltar que o “gosto musical” é uma categoria relevante é discutível cientificamente. O gosto permeia o campo da valorização, dos aspectos qualitativos dos saberes culturais e, principalmente, do acesso, do contexto social e da forma como as músicas são apresentadas a cada indivíduo em sua experiência coletiva e/ou individual. Compreendendo os gostos musicais de um indivíduo, compreendemos elementos do universo cultural e subjetivo do ser, com o qual também podemos nos relacionar.

O diferencial está na formação que o sujeito adquiriu ao longo de suas experiências e vivências. Desta forma, salientamos que o processo educativo proposto pela educação musical

---

<sup>2</sup> Isso não quer dizer que pessoas com um elevado grau de conhecimento não sofram com o processo de alienação e de reprodução.

permite encontrar caminhos para a pluralidade, como também as fronteiras para singularidades e, conseqüentemente, para o respeito. Nessa relação dialética, desenvolvemos a promoção de diálogos construtivos e acima de tudo emancipatórios, que ao invés de excluir, incluem e valoriza o que é diferente.

## **2.2 A música que evidência contextos e revela desigualdades**

Percebemos que a música quando é analisada por meio de sua letra e melodia, torna-se, então, um instrumento relevante no processo de reconhecimento enquanto ser social, ou seja, da sua condição como ser integrante da sociedade. Ser que produz relações dentro de um contexto. Contexto este que caracteriza a sua condição humana.

O papel do agente social é imposto de forma opressiva por um sistema predatório, explorador da essência humana, do corpo daqueles que entregam as suas vidas para alimentar uma economia excludente, uma economia autodestrutiva.

O período de 1964 a 1985 no Brasil foi marcado por lutas da massa oprimida pela liberdade ideológica, social e política. O nosso país passou por um período que não existia direito constitucional nem, tampouco, democracia. O que se existia, em sua grande maioria (e notoriamente), eram as perseguições políticas, a censura e a repressão aos que eram contra o regime militar.

O final da década de 1960 e o início de 1970 marcaram significativas mudanças no cenário político-social do Brasil. As reformas realizadas pelas cúpulas do regime militar preocupadas em adequar as relações sociais com o novo modo de acumulação, associado ao capital internacional, restringiram e até mesmo cassaram os direitos dos cidadãos brasileiros (GOHN, 2009).

Essa nova postura do Estado altera consideravelmente a noção de cidadania, que “[...] deixa de ser conquista da sociedade civil e passa a ser competência do Estado”, pois este passa a regulamentar “os direitos dos indivíduos, menos como direitos e mais como deveres” (GOHN, 2009, p. 14).

Essa situação desencadeou reações da sociedade civil. Ruth Cardoso (2008, p. 314) ao realizar um balanço crítico dos movimentos sociais urbanos comenta que “os anos 70 trouxeram à cena (pelo menos em alguns países) uma camada popular mais participante”, mesmo o Estado sendo reorganizado, neste período, por um regime militar. As ações populares surgem neste momento histórico como resposta contra

O desenvolvimento explorador e espoliativo do capitalismo, a massificação das relações sociais, o descompasso entre o alto desenvolvimento tecnológico e a miséria social de milhões de pessoas, as frustrações com os resultados do consumo insaciável de bens e produtos, o desrespeito à dignidade humana de categorias sociais tratadas como peças ou engrenagens de uma máquina, o desencanto com a destruição gerada pela febre de lucro capitalista etc. (GOHN, 2009, p.15-16).

Esses elementos evidenciam uma profunda desigualdade social e uma relação autoritária de um Estado que deveria garantir os direitos sociais de seus indivíduos. Em contraponto a esta situação, uma nova acepção de cidadania irá surgir entre os grupos organizados da sociedade civil, criando “um novo ator histórico enquanto agente de mobilização e pressão por mudanças sociais: os movimentos sociais<sup>3</sup>” (GOHN, 2009, p.16).

Nesse processo de mudança, observamos a partir de Neves (2016, p. 651) que “o fazer musical se direcionou também a denunciar a repressão que se instaurou no país, vários artistas dedicaram suas obras a reunir elementos que revelavam discordância às condutas arbitrárias do governo militar”. Segundo Albuquerque e Menezes (2009), para evidenciar as práticas de repressão do governo, Chico Buarque expressou esse período histórico por meio do gênero musical.

A música teve um importante papel no processo histórico brasileiro, pois resultou registros do anseio da geração 70, caracterizando aquilo que muitos críticos afirmam ser a **música de protesto**. A arte musical acabou se constituindo em novo gênero em nossa cultura porque passou a utilizar recursos de nossa linguagem nunca antes explorados pelos artistas.

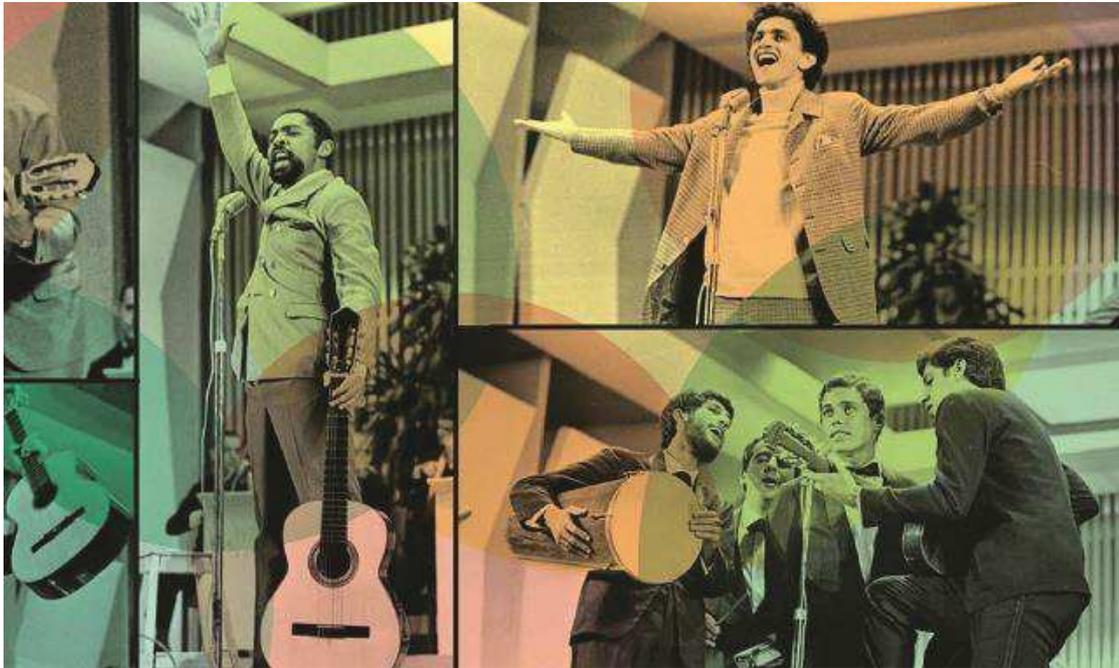
As letras com dizeres populares revelavam a opressão do Estado, o governo do homem pelo homem. A produção musical de alguns artistas da época: Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque (Figura 1), passa a ser instrumento de protesto:

Música de Protesto, considerada por alguns autores como um movimento político e ideológico, emerge em um momento bastante singular da história brasileira que precisa ser visto como um possível condicionante das manifestações políticas ali presentes. O momento em questão representa um limite significativo para a expressão através das obras artísticas, visto que aquelas que apresentassem conteúdo crítico ou denunciatório seriam censuradas e aqueles que a compuseram/interpretaram seriam presos ou exilados. As músicas de protesto foram produzidas em um contexto bastante conturbado da história do Brasil. Seu período de consolidação/extinção foi de extrema repressão. Houve suspensão de direitos políticos e individuais. E a institucionalização da tortura como método de interrogatório. O AI-5 atingiu inúmeros cantores e compositores, a maioria ligada à MPB (Música Popular Brasileira) que tentaram driblar a censura. Muitos foram exilados e torturados, entre eles: Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Nara Leão, entre outros (PAIXÃO e VIEIRA, 2013, ps. 01 e 02).

---

<sup>3</sup> As autoras Goss e Prudencio (2004, p. 75) alertam que “apesar do desenvolvimento que o conceito teve nos últimos anos, não há consenso ainda hoje entre os pesquisadores sobre o seu significado”.

**Figura 01.** Cantores que produziram Músicas de Protesto



**Fonte:** <http://www.audioativo.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/06/37429a8f3c840dd9f821dc9033e6282cd5e09f8d.jpg>

Nascido em 1944 no Rio de Janeiro, Chico Buarque de Holanda, filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e da pianista Maria Amélia Cesário Alvim, é músico, dramaturgo e escritor brasileiro. Foi apresentado ao público no I Festival de Música Popular Brasileira (1966), vencendo-o com a música “A Banda”, interpretada por Nara Leão. No ano de 1963, ingressa no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, lá participa de movimentos estudantis. Chico dar início a sua carreira com a canção “Tem mais Samba” no musical Balanço o Orfeu (1963). Em 1964 participa do programa Fino da Bossa, e, logo, ganha reconhecimento do público. No ano posterior, lança seu compacto, com as músicas “Pedro Pedreiro” e “Sonho de Carnaval”, “impregnadas de preocupações sociais”. Estas dão passagem para composições líricas no seu primeiro LP “Chico Buarque de Holanda” (1966), com temas como: “Olê, Olá”, “Carolina e “A Banda”. Neste mesmo ano, casa-se com a atriz Marieta Severo, tendo com ela três filhas: Silvia, Helena e Luíza.

No ano de 1967, muda-se para o Rio de Janeiro, onde lança seu segundo LP “Chico Buarque de Holanda V.2” e escreve a peça “Roda Viva”. No ano seguinte, vence junto com Tom Jobim o Festival Internacional da Canção, com a música “Sábida”. Em 1969, lutando contra a repressão do regime militar, participa da passeata dos cem mil, censurado e ameaçado, Chico se exila na Itália, retornando para o Brasil em 1970.

O Estado configurava na história uma situação de escuridão, e as canções de Chico Buarque, como por exemplo, “**Apesar de você**”, acabaram se tornando verdadeiras, portavozes, de uma geração submetida ao silêncio (censura) que precisava protestar seus direitos, sentimentos, vidas que estavam sendo rompidas por um modelo ideológico opressor. “*Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão / A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu / Você que inventou esse estado / E inventou de inventar / Toda a escuridão*”. Ao voltar do exílio, Chico se sentiu enganado. Enquanto que nas cartas que recebia era vendida a imagem de um país melhor, a realidade lhe trouxe **o rígido governo de Emílio Médici**, que escondia **torturas e repressão** com gols da Copa e slogans do tipo “**Brasil, ame-o ou deixe-o**”. Chico decidiu escoar toda a sua angústia e frustração nos versos acima, que compõem a famosa música “**Apesar de você**”. Crente de que a canção seria vetada, o cantor se surpreendeu quando os censores acreditaram que os versos falavam de um simples desentendimento entre namorados e os liberaram. O compacto com as músicas “Desalento” e “Apesar de você” **vendeu mais de 100 mil cópias** e foi somente meses mais tarde, depois de ser publicada uma nota sobre a música em um jornal, que o governo sacou: o estado de que Chico falava era com “e” maiúsculo e a desavença era com Médici – em um interrogatório, contudo, o cantor bateu o pé ao ser questionado sobre quem era o “você” da canção. “*É uma mulher muito mandona, muito autoritária*”, teria dito.

Em 1972 ao lado de Caetano Veloso, apresenta-se no teatro Castro Alves, e, posteriormente, ao lado da cantora Maria Betânia no Canecão (1975), faz uma longa pausa em suas apresentações. Mas, continua produzindo, publicou romances: Estorvo (1991), Benjamim (1995), Budapeste (2005) e Leite Derramado (2009). Ganhou o prêmio Molière com a peça Gota d’água com a colaboração de Paulo Pontes. Escreve músicas como “Vai trabalhar vagabundo” e “O que será” para trilhas sonoras de filmes.

**Figura 2.** Chico Buarque de Holanda



Fonte: <https://kakasp.files.wordpress.com/2015/04/chico.jpg>

O sistema flexibilizou os processos que constituíram as relações sociais capitalistas. A flexibilização provocou na massa popular um estado de imersão, no qual, desumanizou os grupos sociais excluídos, tornando as cidades, ou seja, os espaços urbanos, cenários de fome e pobreza, de lugares subumanos, bem retratados nas canções de protesto do compositor Chico Buarque (Figura 2).

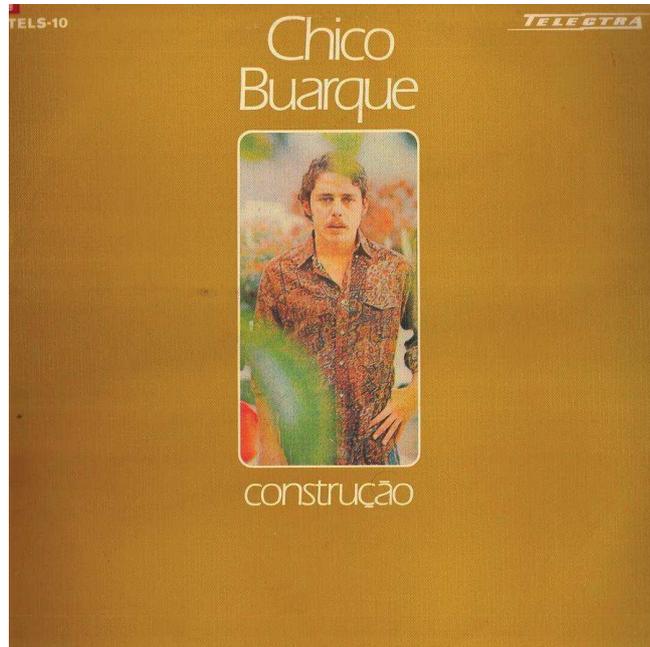
Desta forma, notamos que a construção poética das músicas do compositor são abordagens que revelam um processo de desorganização e desestruturação da sociedade brasileira. Mesmo a situação do Brasil tendo melhorado, a partir de 2003 (com a eleição do Presidente Lula) até meados de 2016 (com o governo Dilma Rousseff), a precarização dos espaços urbanos ainda é latente.

### 3 CONSTRUÇÃO E A DENÚNCIA DAS RELAÇÕES ALIENANTES

A música **Construção** (1971), do álbum também chamado **Construção** (Figura 3) de Chico Buarque, é um claro protesto construído, “tijolo por tijolo” num desenho mágico, que se choca com a realidade do tema em si, aonde os versos se voltam para a realidade dura e amarga. Mesmo que, por muitas vezes, Chico Buarque tenha afirmado que na hora em que compõem não ter a intenção de nada, apenas a emoção em si, sua música faz com que seu público tenha

a imagem de um artista inquieto e preocupado com os problemas sociais.

**Figura 3.** Capa do disco Construção de Chico Buarque



**Fonte:** <http://www.musicontherun.net/2016/06/discos-para-historia-construcao-chico-buarque-1971.html>

A música é a narração do último dia de um operário morto no exercício da profissão. Como afirma Adélia Bezerra de Meneses, **Construção** pode-se “enquadrar como um testemunho doloroso das relações aviltantes entre o capital e o trabalho” (2002, p.144). Isso porque a música traz como personagem um pedreiro, proletário. Sem nome, é apenas um sujeito oculto, uma ferramenta de trabalho da sociedade capitalista. O operário é valorizado apenas enquanto produz. Depois de cessada sua produção, é apenas um “pacote flácido, na contramão atrapalhando o tráfego”.

O ritmo de **Construção** é semelhante ao ritmo de uma máquina em ação, uma betoneira usada em construção, por exemplo, que trabalha sem parar, sempre na mesma direção e do mesmo jeito. O ritmo simples e repetitivo facilita a memorização.

Existem outros efeitos sonoros, como a repetição de palavras e uso dos verbos no início das frases, sempre no passado: amou, beijou, atravessou, subiu, etc.

Em **Construção** as palavras chave são “*como se fosse*”, que aparece 22 vezes, reforçado por outra frase de comparação: “*feito um*”, que aparece três vezes. Estas palavras salientam a ideia de que o operário se assemelha a uma peça do imenso jogo da sociedade. O próprio nome, construção, sugere um mosaico, visto que toda a obra começa sempre

montando uma peça sobre outra até tomar o efeito desejado. Nesta percepção, o operário é então desumanizado e comparado a um objeto: um tijolo. Ele desaparece do mosaico de figuras e dele resta apenas a representação daquilo que “parece ser”. Chico usa essas metáforas como forma de conotar interpretações diferenciadas que encantam o ouvinte, o leitor, ou seja, um estratégico jogo de linguagem.

A música **Construção** simboliza as relações produtivas do sistema capitalista. Relações que, segundo Freire (2005, p.46), contextualiza-se na figura do opressor: “a violência dos opressores, que os faz também desumanizados, não instaura uma outra vocação - a do ser menos”.

Nesta conjuntura, a música nos revela o trabalhador que é considerado *o lixo da sociedade*. Esta observação, quando internalizada pelo trabalhador, condiciona o homem a sua própria produção. Produção esta que desumaniza e aliena, levando-o a uma estabilidade fatalista. Assim, a música é um instrumento de percepção. Quando o homem se percebe oprimido, ele se inquieta, embora como afirma Freire (1979), “isto não signifique, ainda, a mudança da estrutura”.

A percepção ingênua da realidade, da qual resultava uma postura fatalista - condicionada pela própria realidade -, cedeu seu lugar a uma percepção de se ver. E se o homem é capaz de perceber-se, enquanto percebe uma realidade que lhe parecia “em si” inexorável, é capaz de objetivá-la, descobrindo sua presença criadora e potencialmente transformadora desta mesma realidade. O fatalismo diante da realidade, característico da percepção distorcida, cede seu lugar à esperança. Uma esperança crítica que move os homens para a transformação (FREIRE, 1979, p.51).

O processo de transformação leva o homem a se reconhecer como ser inacabado. Esse reconhecimento é o início do processo de libertação. A inquietude, em torno das práticas acrítica do trabalhador é um sinal de mudança.

Na música é notável o conformismo do operário que todos os dias executa sempre a mesma tarefa. E também, o inconformismo do autor, tão bem evidenciado na contextualização contida na música, que denuncia o flagelo das relações de produção capitalista. Essa condição conformista é uma realidade atual, que conseqüentemente, modela as estruturas de exclusão dos grupos sociais marginalizados. Desta forma, **construção** é um protesto aos problemas sociais e a condição de ser menos, ou seja, do homem inconsciente de sua repressão.

### ***3.1 O rural em evidência: um clamor pela terra***

A beleza traduzida na letra da música **Assentamento** (1997) de Chico Buarque denuncia a indignação, do compositor diante da luta que os grupos sociais travam pela sobrevivência, por condições de vida humana, pela liberdade de produzir, pela conquista de possuir um pedaço de terra.

A essência contida em **Assentamento** revela o apego sentimental pelo meio rural, pela satisfação de viver na terra, na constante admiração das paisagens rurais, provenientes da produção agrícola. Numa análise mais aprofunda, podemos perceber que o amor pelo território, mesmo com as diferenças sociais, constrói, no imaginário do homem camponês, o espaço adequado para moradia. Sendo assim, a cidade cada vez mais conturbada se afastaria do ideário rural, devido suas exclusões.

Em entrevista ao Jornal Correio (1999), Chico Buarque afirma que “assentamento” teve inspiração do livro Terra (Figura 4), do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. As imagens contidas no livro fizeram o compositor transcender de poesia a reflexão social. A música é um retrato do homem da Terra (sertanejos, nordestinos e índios); trabalhadores da Terra (garimpeiros e boias-frias); força da vida (a luta pela sobrevivência); migrações para a cidade (as condições de vida em viadutos, as delegacias e a construção civil); e a luta pela terra (acampamentos, os assentamentos, a violência no campo e a atuação dos MST).

**Figura 4.** Imagem da capa do livro Terra



Fonte: Wikipédia

As fotos contidas no livro dialogam com a música que claramente clamam por paz, por qualidade de vida, pela tão esperada Reforma Agrária<sup>4</sup>.

Os grupos excluídos que sobrevivem na cidade, revelados nos versos do compositor e cantor Chico Buarque não suportam mais a precariedade do espaço urbano, os restos de alimentos deixados no fim da feira, a dura realidade das periferias que cultivam pobreza e miserabilidade...

*Zanza daqui*

*Zanza pra acolá*

*Fim de feira, periferia afora*

*A cidade não mora mais em mim*

(Chico Buarque)

A felicidade do homem do campo e em “*ver o capim*”, “*ver o baobá*” e a “*... campina quando flora*” é a esperança de uma basta no sofrimento, da humilhação humana que destrói a alma, da opressão posta pela sociedade capitalista.

A repetição do verso “*Vamos embora*” possui um contexto de incentivo, da esperança de que uma outra realidade seja possível. Em todo momento o poeta se refere ao coletivo, no qual Freire (1979, p.48), afirma que “... como homem, somente pode entender ou explicar a si mesmo com um ser em relação com esta realidade; que seu quefazer nesta realidade se dá com outros homens...”. Desta forma, a mudança é um fator inerente à coletividade e conseqüentemente, a libertação é fruto da ação coletiva.

Nesse contexto, podemos conectar a música **Assentamento** as lutas camponesas que surgiram como um processo transformador, tendo a terra como elemento estrutural para formação do homem do campo, enquanto ser social.

A luta dos camponeses por direitos foi constituída ao longo do processo histórico por meio de conflitos. As Ligas Camponesas surgem como forma de resistência à exploração, sendo uma delas a realizada pelo sistema de arrendamento, no qual o valor do aluguel das parcelas de terra era em muito superior às possibilidades de pagamento arrendatários. Os camponeses

---

<sup>4</sup> De acordo com José Eli Veiga (1981), a modificação da estrutura agrária de um país, ou região, com vista a uma distribuição mais equitativa de terra e da renda agrícola é a definição mais usual de reforma agrária. Tal enunciado consta em qualquer dicionário.

tentavam rediscutir o valor das rendas e evitar a expulsão de camponeses com débito (MOTTA & ESTEVES, 2009).

Nesse contexto histórico, os agricultores já possuíam um senso crítico da realidade mais guiado por uma concepção política, do que mesmo religiosa e conseqüentemente assistencialista. Isso fortaleceu o movimento que se estruturou de forma mais ativa na luta pelos direitos dos trabalhadores rurais e pela distribuição de terra a partir da reforma agrária.

As Ligas Camponesas logo sofreram forte repressão da polícia tendo em vista que seu fortalecimento estava colocando em risco a concentração de terras dos grandes proprietários, que criavam mecanismos para reprimir os agricultores e principalmente os trabalhadores rurais assalariados, que por medo de perderem os empregos viviam em constante instabilidade dentro dos movimentos.

A ação das Ligas Camponesas pela reforma agrária constituiu-se como mais um dos motivos encontrados pelos militares, apoiados pelas forças conservadoras do país, para executarem o golpe de Estado em 1964.

Isso ocorreu porque no Brasil o interesse privado prevalece sobre os interesses, públicos, sejam esses interesses os do dinheiro, do voto ou das corporações.

A partir do novo governo, “o país explodiu em termos capitalistas. Expandiu suas forças produtivas, internacionalizou a economia, dinamizou a agricultura e se industrializou” (NOGUEIRA, 2006, p. 180). As Ligas Camponesas foram fortemente repreendidas por meio da violência. O golpe de 1964 garantiu a manutenção dessas práticas e, em certa medida, as desenvolveu (assassinato, detenção, tortura e sequestro), reforçando a condição de latifundiários como defensores de uma ordem. Defensores agora mais que legais apoiados por práticas e estruturas estatais e também de parte da sociedade civil (PORFÍRIO, 2012, p. 12).

“Os sucessivos governos militares reproduziram os traços mais perversos da história nacional e criaram muitas outras mazelas” (NOGUEIRA, 2006, p. 180). É esse jogo de interesses da elite brasileira que está fazendo o Brasil atual caminhar entre miséria ‘colonial’ e miséria ‘neoliberal’, entre o subemprego tradicional e o desemprego estrutural.

Parte da atual crise brasileira deriva do processo histórico no qual, o Estado e a política ingressaram em um estágio de ‘sofrimento’ estão afetados, de certo modo paralisados, pelo cruzamento de modernidade tardia e de condição periférica. Em decorrência, desta situação, temos a questão da terra ainda não resolvida, apresentando altos índices de agricultura capitalizada e de agrobusiness (NOGUEIRA, 2006, p.184).

A música **Assentamento**, de um lado representa a busca pela simplicidade, pelo modo de vida natural, pelo significado da existência humana, e pelo outro, marca toda luta que os

camponeses travam para assegurar o seu pedaço de chão, o seu pedaço de terra. Dessa forma, é possível concluir que as músicas apresentadas simbolizam a arte que transmite os contextos sociais.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os movimentos sociais são resultados de interações que objetivam buscar o bem comum de todos que neles estão envolvidos. As músicas de Chico Buarque expressam o processo de opressão do grupo dominante e suas consequências ao grupo dos excluídos.

Toda conjuntura do espaço urbano (comida, arte, dança, música, cultura, etnia etc.) torna-se, para Buarque, um circuito urbanóide<sup>5</sup>, na concepção de cidade não planejada. A partir deste ponto de vista, o autor canta a integração de um espaço (rural/ urbano) planejado, ou não, quando trata de questões ruralistas no espaço urbano, como as divergências espaciais, caracterizadas pelos boias-frias, numa alusão ao espaço rural dentro do espaço urbano. Nesse sentido, concorda-se com Milton Santos, quando o autor afirma que o espaço se impõe através das condições que ele oferece para a produção, para a circulação, para a residência, para a comunicação, para o exercício da política, para o exercício das crenças, para o lazer e como condição de ‘viver bem’ (SANTOS, 2008, p. 55)

Em síntese, as diferenças sociais contidas nos espaços urbanos e rurais relatadas nas músicas (Assentamento e Construção), ao mesmo tempo em que representa uma forma de protesto que denuncia a opressão, instrumentaliza o processo de libertação ou de reconhecimento – de ser oprimido. Sendo assim, a música expressa um relevante instrumento no desenvolvimento da educação popular como também um meio universal de protesto contra tudo aquilo que venha a alienar e a oprimir a massa popular representada pelo grupo social excluídos, seja na descrição de movimentos socioespaciais ou mesmo socioespacializados.

### **EL ARTE QUE LIBERTA: MÚSICA COMO PRÁCTICA QUE PROTESTAS Y EVIDENCIA LA REALIDAD**

#### **RESUMEN**

El presente estudio tiene como objetivo realizar una reflexión de la eficacia pedagógica que la música posee para problematizar las relaciones de desigualdad, desde las canciones “Construção” y “Assentamento” del compositor Chico Buarque de Holanda. Se puede

---

<sup>5</sup> Indivíduo que vive no meio urbano e que não se adapta e/ou não tem interesse por outros lugares.

evidenciar las contradicciones sociales presentes en los espacios urbanos y campo. Para revelar las diferencias sociales expresadas por las canciones el texto ha buscado como basamento teórico autores como: Paulo Freire, Maria da Glória Gohn e Marcelo Saldanha das Neves, entre otros, que buscan denunciar los procesos que torna los individuos rehenes de las diferencias sociales expresadas por las canciones el texto ha buscado como basamento teórico autores como: Paulo Freire, Maria da Glória Gohn e Marcelo Saldanha das Neves, entre otros, que buscan denunciar los procesos que torna los individuos rehenes de las relaciones desiguales y deshumanas. El empleo del lenguaje artístico en procesos educativos que produce análisis críticas, construye competencias que dialogan con el universo cultural y con las prácticas escolares. Las canciones elegidas para componer este estudio son representaciones artísticas de una realidad que traspasa los tiempos y los espacios. Su uso como manera de protestar la represión y la violencia en los contextos concretos de la realidad desarrolla una percepción capaz de revelar la opresión ocasionada por grupos históricamente excluidos. El trabajo desarrollado posibilita relacionar el arte con los movimientos de resistencia y con las prácticas educativas que puedan libertar los sujetos de los aprisionamientos sociales.

**Palabras - Claves:** Música. Contextos sociales. Prácticas Educativas.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Tempo livre. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBUQUERQUE E MENEZES, Elisama Oliveira de; Maria Rosangela de. **Análise das condições de produção musical da época da ditadura na perspectiva da análise do discurso**. UEPB – Monteiro, 2009.
- FRAZÃO, Dilva. **Chico Buarque de Holanda músico, dramaturgo e escritor brasileiro**. Disponível em: < [https://www.ebiografia.com/chico\\_buarque/](https://www.ebiografia.com/chico_buarque/) >. Acessado em: 6 de dezembro de 2018.
- FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação?** 13 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais e educação**. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- MOTTA, Marcia; ESTEVES, Carlos Leandro da Silva. Ligas Camponesas: História de uma luta (des) conhecida. In: MOTTA, Marcia; ZARTH, Paulo (orgs.). **Formas de resistência camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história**, vol. 2: concepções de justiça e resistência nas repúblicas do passado. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Ministério do Desenvolvimento Agrário, NEAD, 2009.
- NEVES, Marcelo Saldanha das. **Os usos sociais da música: uma reflexão sobre os desdobramentos da música de protesto, a luta por participação social e liberdade**

**individual. Colloquium Humanarum**, vol. 13, n. Especial, Jul–Dez, 2016, p. 650-655.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. **Público e privado na formação social brasileira: velhas, novas e novíssimas tensões**. Revista Trabalho, Educação e Saúde. Fundação Oswaldo Cruz, Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, v. 4, n. 1, p. 171-186, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

PORFÍRIO, Pablo F. De A. **Marcas da memória sobre a repressão ao movimento camponês: Pernambuco, período inicial da ditadura militar**. Disponível em: <[http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340349707\\_ARQUIVO\\_artigoABHO2012.pdf](http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340349707_ARQUIVO_artigoABHO2012.pdf)> Acessado em 12 abr. 2014.

Redação Hopeness. **Como artistas usaram a criatividade para driblar a censura da ditadura militar brasileira nos anos 70**. Disponível em: <[www.hopeness.com.br/2015/05/como-artistas-usaram-a-criatividade-para-driblar-a-censura-da-ditadura-militar-brasileira-nos-anos-70/](http://www.hopeness.com.br/2015/05/como-artistas-usaram-a-criatividade-para-driblar-a-censura-da-ditadura-militar-brasileira-nos-anos-70/)>. Acessado em: 6 de dezembro de 2018

REZENDE, José Jr. Meu caro Chico. **Jornal Correio**. 02 set. 1999.

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4 edição. Ed. Edusp: São Paulo, 2008.

SILVA, Maria Sâmara Jorge da. **A Crítica social no discurso poético: Uma análise da canção Subúrbio de Chico Buarque**. GT de Mídia Sonora: do Regiocom' 2007.

VEIGA, José Eli. **O que é Reforma Agrária**. Coleção Primeiros Passos – 33. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998