

**CONSTRUÇÃO, CANÇÃO DE CHICO BUARQUE,
E OS ENREDOS DO ENSINO DE HISTÓRIA:
DIÁLOGOS ENTRE TEXTO POÉTICO, MÚSICA E
CONTEXTOS DECOLONIAIS**

**CONSTRUÇÃO, SONG BY CHICO BUARQUE,
AND THE PLOT OF HISTORY TEACHING:
DIALOGUES BETWEEN POETIC TEXT, MUSIC
AND DECOLONIAL CONTEXTS**

**CONSTRUÇÃO, LA CANCIÓN DE CHICO
BUARQUE Y LA TRAMA DE LA ENSEÑANZA
DE LA HISTORIA: DIÁLOGOS ENTRE
TEXTO POÉTICO, MÚSICA Y CONTEXTOS
DECOLONIALES**

Dorit Kolling Oliveira¹

Renilson Rosa Ribeiro²

Resumo: O presente artigo busca estabelecer possibilidades de diálogos entre a música *Construção* (1971), de Chico Buarque de Holanda, e as demandas da produção do conhecimento histórico no Brasil contemporâneo. Por meio da integração da tríade composta pelo texto poético, o texto musical (explorando uma das performances gravadas pelo próprio autor) e o contexto, almejamos estabelecer uma estrutura analítica que permita explorar os elos entre esses três elementos. Esse enfoque visa aprofundar a interpretação e compreensão da mensagem que a canção busca transmitir e as possibilidades de sua abordagem nas aulas de História. Temos a intenção ainda de, partindo do contexto da música *Construção*, criar conexões, estabelecer diálogos e identificar características que aproximam essa obra das discussões acerca do decolonialismo. Nesse sentido, entendemos que a produção artística, em suas diferentes categorias, se constitui como um indispensável instrumento que não apenas se levanta contra as tecnologias e as consequências da dominação e sujeição da modernidade/colonialidade (Quijano, 1992), como também é capaz de forjar uma consciência coletiva descolonizante e insurgente que evidencia as múltiplas facetas da leitura e produção da realidade emancipada.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Chico Buarque de Holanda; Conhecimento histórico; Debate decolonial; História do Brasil contemporâneo.

Abstract: This article seeks to establish possibilities for dialogue between the song *Construção* (1971), by Chico Buarque de Holanda, and the demands of the production of historical knowledge in contemporary Brazil. Through the integration of the triad composed of the poetic text, the musical text (exploring one of the performances recorded by the author himself) and the context, we aim to establish an analytical structure that allows us to explore the links between these three elements. This focus aims to deepen the interpretation and understanding of the message that the song seeks to convey and the possibilities of its approach in History classes. We also intend, starting from the context of the song *Construction*, to create connections, establish dialogues and identify characteristics that bring this work of discussions about decolonialism. In this sense, we understand that artistic production, in its different categories, constitutes an indispensable instrument that not only stands up against technologies and the consequences of domination and subjection of modernity/coloniality (Quijano, 1992), but is also capable of forging a decolonizing and insurgent collective consciousness that highlights the multiple facets of reading and producing emancipated reality.

Keywords: Brazilian Popular Music; Chico Buarque de Holanda; Historical knowledge; Decolonial debate; History of contemporary Brazil.

Resumen: Este artículo busca establecer posibilidades de diálogo entre la canción *Construcción* (1971), de Chico Buarque de Holanda, y las demandas de la producción de conocimiento histórico en el Brasil contemporáneo. A través de la integración de la tríada compuesta por el texto poético, el texto musical (explorando una de las interpretaciones grabadas por el propio autor) y el contexto, pretendemos establecer una estructura analítica que nos permita explorar los vínculos entre estos tres elementos. Este enfoque pretende profundizar en la interpretación y comprensión del mensaje que busca transmitir la canción y las posibilidades de su abordaje en las clases de Historia. También pretendemos, a partir del contexto de la canción *Construcción*, crear conexiones, establecer diálogos e identificar características que acerquen este trabajo a las discusiones sobre decolonialismo. En este sentido, entendemos que la producción artística, en sus diferentes categorías, constituye un instrumento indispensable que no sólo se enfrenta a las tecnologías y las consecuencias de la dominación y sometimiento de la modernidad/colonialidad (Quijano, 1992), pero también es capaz de forjar una conciencia colectiva descolonizadora e insurgente que resalta las múltiples facetas de leer y producir la realidad emancipada.

Palabras clave: Música Popular Brasileña; Chico Buarque de Holanda; Conocimiento histórico; Debate decolonial; Historia del Brasil contemporáneo.

Vai passar: para começo de prosa

O presente artigo busca estabelecer possibilidades de diálogos entre a música *Construção* (Buarque, 1971), de Chico Buarque de Holanda, e as demandas da produção do conhecimento histórico no Brasil contemporâneo. Por meio da integração da tríade composta pelo texto poético, o texto musical (na performance gravada pelo autor) e o contexto, estabelecemos uma estrutura analítica que permite explorar os elos entre esses três elementos. Esse enfoque visa aprofundar a interpretação e a compreensão da mensagem que a canção busca transmitir de sua abordagem nas aulas de História.

Ainda, partindo do contexto da música *Construção*, buscamos criar conexões, estabelecer diálogos e identificar características que aproximam a obra das discussões sobre o decolonialismo. Entendemos que, a produção artística, em diferentes categorias, se constitui como um indispensável instrumento que, não apenas se opõe às tecnologias e as consequências da dominação e sujeição da modernidade/colonialidade (Quijano, 2005), como é capaz de forjar uma consciência coletiva descolonizante e insurgente que evidencia as múltiplas facetas da leitura e produção da realidade emancipada.

Inicialmente, discorremos acerca das conexões entre saber histórico, história da cultura e linguagem musical nas últimas décadas. Na segunda parte, efetuamos uma análise da canção *Construção*, situando-a no contexto do álbum de mesmo título. Esta etapa tem o objetivo de apontar aspectos gerais da música, além de estabelecer uma base de análise e conexão entre os elementos essenciais já mencionados. Na terceira parte, contextualizamos a canção, explorando o cenário histórico em que foi criada e lançada. Analisamos também a obra sob a ótica do texto literário e texto musical, examinando seus aspectos estruturais. Por fim, exploramos as possíveis interpretações e significados aparentes e ocultos presentes na música, em um esforço inicial para compreender o processo criativo por trás dessa obra, que se insere em um contexto rico em discussões sobre temas sociais, políticos e culturais – fundamentais nos estudos decoloniais. Pautas insurgentes e necessárias para os espaços criativos de formação de consciência crítica nas aulas de História em tempos de negacionismo das artes, da cultura e da política.

Ressaltamos que, embora seja enorme o índice de eventos e consequências traumáticas causadas, ao longo da história humana, pelas relações de poder e dominação, produzidas no corpo e na psique no contexto da Modernidade europeia, se constituem como marcantes e traumáticas tanto para o colonizado como para o colonizador – em dimensões obviamente distintas. Afinal, somente com o sistema capitalista/colonial e imperial é que se percebe uma metódica organização de exploração e expropriação humana, que será fundada na criação do conceito de raça que emerge, conforme Aníbal Quijano (2005, 2009), com os europeus a partir de sua chegada na América e com o tráfico de pessoas escravizadas para o continente. Assim, profundas

sequelas psíquicas e materiais até hoje garantem o contínuo e violento processo de exploração material, cultural, sexual e intersubjetivo das populações racializadas, como se pode observar no enredo de *Construção*. O cotidiano de exploração do trabalho das camadas populares urbanas brasileiras, em maioria de origem afrodescendente, traduz a longa duração de um processo de colonização dos corpos e mentes.

Cabe destacar que Chico Buarque de Holanda e sua produção artística constituem tema de múltiplas abordagens no campo das Ciências Humanas e Linguagens, conforme podemos verificar no conjunto de estudos produzidos em teses, dissertações, livros e artigos em revistas, dentro e fora do Brasil. Seria impossível dar conta da polissemia de pesquisas que contempla a história e a arte do autor. Nesse sentido, podemos citar, como ilustração, Adelia Bezerra Meneses (1982), que investe na poética e política no repertório buarqueano, inclusive propondo uma periodização; Marcos Napolitano (2003), abordando a noção de ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque, entre 1971 e 1978; Claudeir Aparecido Souza (2007) música e a poesia nas canções de malandragem de Chico Buarque; Melissa Souza dos Anjos (2011), por meio do conceito de espaço geográfico, discorre sobre os lugares e personagens do universo buarqueano; Daniela Vieira dos Santos (2014), ao propor uma análise comparativa do conceito de nação entre Chico Buarque e Caetano Veloso; Miram Bevilacqua Aguiar (2014), investindo na forma como o artista se apresenta como avaliador do cotidiano da sociedade brasileira em suas canções; Santuza Cambraia Naves (2015), autora de vários livros e artigos sobre a música popular brasileira em uma perspectiva de análise antropológica dos diversos movimentos culturais brasileiros, dedicou estudos sobre o próprio Chico Buarque; Renato Moreira Araújo (2017), que estuda a representação dos setores subalternos na obra de Chico Buarque; Gesimiel Rodrigues Santos (2019) e seu interesse nos modos de manifestação do tempo na poesia do autor da *Ópera do Malandro*. E a lista seria sobremaneira vasta para os limites e finalidades desse artigo.

O saber histórico e a música

Nas últimas décadas, os historiadores têm adotado novas abordagens, problemas e objetos na História (Burke, 1990). Temáticas até então marginalizadas ou esquecidas passaram a fazer parte do cotidiano da oficina dos profissionais da área em espaços de atuação como escolas, universidades e centros de pesquisa. Ao abrir as portas de sua oficina, este profissional, tradicionalmente visto aos moldes do século XIX como uma figura sisuda e presa a um monte empoeirado de velharias e papéis抗igos, vislumbra possibilidades múltiplas de compreensão da vida cotidiana e suas complexas relações entre cultura e política, sociedade e memória, trabalho e representatividade, e ciência e subjetividade (Burke, 2000). A vida vai tomando conta de todo o ambiente e este descobre que sua profissão não é algo mórbido, onde o morto (o passado) é o objeto inanimado de seu estudo. Para Michel de Certeau (2000, p. 32), a história era uma

prática científica, produtora de conhecimento, cujos modelos dependiam das variações de seus procedimentos técnicos, das restrições que impunham o seu lugar social e da instituição de saber onde se exercitava regras que orientavam sua escritura.

Nesse sentido, observamos a vida das pessoas comuns, antes invisíveis aos olhos viciados do historiador, emergir entre os textos e as leituras. Neste caso, podemos falar da educação do olhar, uma atividade pedagógica de sensibilidades. O historiador percebe-se em contradição com o seu fazer, pois, ao falar da história ao longo dos tempos e espaços, numa determinada concepção historicizante, renuncia à sua condição humana e condena as suas personagens ao silêncio e à morte, novamente, de sua condição de sujeitos que possuíam sentimentos.

Ao pregar a verdade, de maneira obcecada, na História, aquela utopia oriunda dos ranços da história positivista do século XIX, a vida cotidiana escapava por suas mãos e fugia, aos seus olhos cobertos por camadas espessas de preconceitos, que este tentava esconder por trás do discurso da busca da essência (a verdade), este tesouro de moedas de ouro perdido nas profundezas do mar da História.

Segundo Eric Jay Hobsbawm (1998, p. 22),

[...] ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo. O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema para os historiadores é analisar a natureza desse “sentido do passado” na sociedade e localizar suas mudanças e transformações.

Lucien Febvre (1986, p. 30), em *Combates pela História*, propôs que, antes de iniciarem a sua vida profissional, os historiadores deviam assumir-se como amantes do que faziam. Este amor não deveria ser uma atividade narcisista pautada na conquista da melhor versão para história, e sim um sentimento pela chama da vida. O historiador, na sua leitura, teria de inicialmente ser fiel consigo mesmo. Para ele, numa conferência para estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (Usp) no ido dos anos 1940, se não amássemos a História, não seríamos historiadores.

Assim como tantos outros da sua geração, o historiador lançou um manifesto de libertação da História enquanto arte e ciência (Burke, 1990). Impossível abandonar uma pela outra, uma vez que a História seria feita destas duas faces. O primado da objetividade cedeu lugar para a possibilidade de outras narrativas sobre o passado. E nesta história outras personagens começaram a entrar em cena junto com suas criações.

A oficina do historiador viu-se tomada por outros relatos, outras experiências

com o tempo. Como sugeriu Marcel Proust, estes profissionais, cansados dos velhos óculos com que miravam o passado, optaram por trocá-los para enxergá-lo de outras maneiras.

Neste momento, observamos novas temáticas surgirem como um rico filão para os profissionais da história. Novos documentos passaram a ser objetos de sua pesquisa e histórias plurais e diversas começam a ser narradas. Histórias escondidas nas espessuras da temporalidade. E das mais diferentes oficinas começaram a sair histórias sobre o amor, o medo, a tristeza, a esperança entre outras facetas da nossa condição humana. As histórias das pessoas comuns assumiam seu lugar nas narrativas (Burke, 1999).

Este movimento da disciplina em busca de novas formas de pensar o passado e narrar a história a conduziu, ao longo do século passado, à uma revolução no seu saber-fazer (Certeau, 2000).

Dentro desse contexto de renovação do fazer historiográfico, começamos a ouvir sons musicais que vêm das ruas, casas e salões de festas do passado. A História descobre a música como uma linguagem importantíssima para compreender o passado. Partituras, letras de músicas e gravações de canções passam, neste instante, a constituir um relevante aparato documental para os historiadores não apenas da música, mas também daqueles que procuram retratar a história de diferentes perspectivas.³

As músicas invadem as páginas da História junto com os instrumentos que passam a ser historicizados nas suas confecções e nos seus usos. A cultura material, o estudo dos objetos feitos pelas mãos dos seres humanos, assume um papel marcante na narrativa dessas histórias. As óperas, por exemplo, além da emoção, abrigam um manancial de informações para a abordagem da história da cultura e dos modos de existência.

A vida de compositores, cantores, maestros e instrumentistas passa a ser retratada nas páginas da História. Esta história não fica restrita apenas ao mundo das elites. Ela vai percorrendo os diferentes níveis da sociedade, mostrando as suas belezas, contradições e interações (Burke, 2000). Ao percorrermos as estantes das bibliotecas, encontramos livros sobre as mais diversas formas de manifestação musical como, por exemplo, o carnaval. A música permite ao historiador o aprendizado de não acreditar numa ideia de cultura homogênea e cristalizada. A cultura passa a ser pensada no plural. Plural como a vida. Plural como os gostos musicais. Plural como a percepção e a sensibilidade de cada indivíduo perante um texto, um poema, uma música (Certeau, 1995)⁴.

Para além da seara da pesquisa acadêmica, verificamos professores de História no Ensino Fundamental e Médio pensando nos usos da música na sala de aula. Essa linguagem constitui uma fonte preciosa para se ensinar História para crianças e adolescentes (Fiúza, 2001; Gobbi, 2024). Nesse contexto, o professor assume, conforme Miriam Hermeto (2012, p. 21), a função de traduzir “para seus alunos os

processos de leitura e interpretação de um produto cultural.”

A música é, para o profissional da História, uma das muitas linguagens que a humanidade criou para construir representações do mundo e de si mesma. Além do prazer que acalenta os espíritos, a música oferece uma possibilidade de compreender o universo cultural e social das mais diversas sociedades que povoam o mundo (Chartier, 1990). De acordo com Marcos Napolitano (2005, p. 7),

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais.

Ao analisar e interpretar as composições de Chico Buarque nas aulas de História, Márcia Barbosa Nogueira (2018) observa que é essencial compreender o perfil do autor e o contexto social de sua biografia criativa. Isso inclui entender suas concepções sobre o mundo, a música e a arte, seu engajamento social, bem como sua posição no momento da criação das canções. Além disso, é importante observar as permanências e transformações em sua carreira, assim como os principais temas melódicos e poéticos de suas obras. Dessa forma, além de uma leitura política de sua produção musical, estabelece-se um diálogo entre as experiências históricas do período em que as músicas foram criadas e suas representações e interpretações⁵. Para Selva Guimarães (2012, p. 286),

[...] a linguagem poética manifesta outras formas de ver, escrever e expressar sentimentos sobre variados temas, questões, fatos, sujeitos e práticas sociais e culturais. Seduz, age sobre nós, intervém, provoca-nos. Assim pode fornecer pistas pra alargar, com beleza e sensibilidade, a compreensão dos temas históricos. A incorporação de canções desperta o interesse dos alunos, motiva-os para as atividades, sensibiliza-os em relação aos diversos temas e desenvolve a criatividade.

Com isso, seguimos para a análise da canção *Construção*, de Chico Buarque de Holanda, situando-a no contexto do álbum que compartilha o mesmo título, estabelecendo o diálogo com os pressupostos do debate decolonial no Brasil contemporâneo.

Construção: aspectos gerais

Construção, música de Chico Buarque de Holanda, foi gravada no ano de 1971 e faz parte do álbum que leva o mesmo nome. O *LP* é constituído por canções carregadas de letras que fazem alusão à ditadura militar vigente no Brasil e contêm duras críticas à censura imposta pelo governo da época, entre outros temas.

Produzido pelo autor no período do seu exílio na Itália e retorno ao Brasil, o disco apresenta as músicas: *Deus Lhe Pague*, *Cotidiano*, *Desalento* – em parceria com Vinícius de Moraes; *Construção*, *Cordão*, *Olha Maria (Amparo)* – em parceria com Vinícius de Moraes e Tom Jobim; *Samba de Orly* – feita com Toquinho e Vinícius de Moraes; *Valsinha* – em parceria com Vinícius de Morais; *Minha História* – uma versão de Chico Buarque da música de Lucio Dalla e Paola Pallotino; e *Acalanto*. *Construção* (o álbum), foi lançado em formato *LP*, em 1971 e *CD*, em 1988, associado às gravadoras Phonogram/Philips até 1998 e Universal Music a partir de 1999. Contou com arranjos de Magro (integrante à época do grupo vocal MPB-4) e do maestro Rogério Duprat, e foi produzido por Roberto Menescal, todos importantes nomes da nossa música brasileira.⁶

Com grande sucesso comercial e de crítica, foi considerado um marco na música brasileira e na carreira do cantor. A forma, estrutura e temática das canções, o texto musical, compreendendo as sonoridades, harmonias, ritmos, melodias e arranjos musicais, demonstram um importante compositor que se posicionou na “luta contra o som importado”, tão presente em outras correntes e gêneros musicais na música brasileira da época. Ele se apresenta como uma contranarrativa ao cânone hegemônico de um padrão estético musical. Indo além, em se tratando do texto literário apresentado, não apenas nas músicas do disco *Construção* como no conjunto da obra do autor, as canções de Chico Buarque, reconhecido como um grande letrista, abordam temas da atualidade, fugindo dos padrões ufanistas e nacionalistas, preservando sempre a qualidade artística delas.

Há no repertório do cantor a recusa em apagar as experiências ditas marginais da sociedade brasileira, herdeira do fardo colonial. Destacamos que o controle e a eliminação do pensamento-outro (experiência/existência) não se trata de uma coincidência histórica ou resultado de uma imprevisibilidade do universo. Para Ramón Grosfoguel (2008), essa agenda de descredibilização, indiferença e supressão do outro-colonizado-racializado é o que preside o próprio projeto da Modernidade que se serviu dessa estratégia de proteção do grupo hegemônico (homem branco, cristão, heterossexual, proprietário).

A partir das músicas de Chico, compreendemos que, devido o autor utilizar-se de temas sociais, culturais e políticos, mesmo de forma indireta, elas podem estar associadas ao termo decolonial. O decolonialismo vai em busca de uma abordagem

de crítica às estruturas de poder e à herança deixada pelo colonialismo, enquanto paralelamente trabalha em prol da promoção da diversidade cultural e da igualdade de direitos.

O debate decolonial na realidade sociocultural latino-americana, investe na construção de um rico aparato conceitual e teórico crítico para analisar o cenário de dominação em diferentes vieses, em especial o conceito de colonialidade, pensamento-outro e epistemicídio. Atualiza a herança crítica dessa experiência espacial/temporal, fornecendo (re)leituras históricas para contextos passados e atuais, bem como problematiza velhos e lança novos desafios e questões para o continente americano. Assim, a adoção de uma atitude decolonial que almeje a emancipação política e a descolonização do pensamento e de práticas cotidianas pressupõe, com certa urgência em um continente miserável e desigual, segundo Ramón Grosfoguel (2008), a participação de um diálogo franco e prospectivo entre diversos projetos críticos políticos, éticos e epistêmicos rumo a um mundo pluriversal e não a uma realidade universal e linear.

Quanto ao texto literário apresentado por Chico Buarque, entendemos que esteja em linguagem do cotidiano, envolvido no seu contexto histórico e nas tendências estéticas do momento. Ora de forma a seguir essas tendências, ora fugindo desses padrões, o autor se utiliza de uma linguagem literária que se diferencia da linguagem usual. Acerca disso, citamos Tereza Telles (2009, p. 7):

A linguagem literária se distancia da linguagem usual, especificando-se, pois, entre outras razões, devido à presença de fenômenos estéticos e devido ao caráter inusitado na organização das palavras do texto poético. A presença destes elementos na poesia de Chico Buarque é um dado relevante para a comprovação de seu caráter artístico e, consequentemente, literário.

Tratando-se especificamente da canção *Construção*, percebemos que a união dos elementos que compõe uma canção está presente em uma confluência, a partir de um contexto histórico, tanto do texto musical quanto do texto literário. Os elementos se unem com o propósito de nos contar/cantar a rotina de um trabalhador da construção civil, apresentando/demonstrando suas agruras, desafios, dificuldades e tudo o que envolve um dia desse operário. Em suma, mesmo que de forma cortante e dura, a canção retrata a experiência desse trabalhador marginalizado do mundo do capital brasileiro, tributário da lógica perversa e injusta do trabalho como experiência da escravidão.

Ruth Finnegan (2008, p. 15) apresenta questões importantes para nossa análise de *Construção*: O que significa canção? O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? A partir dessas perguntas, tece as seguintes considerações:

Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando como arte e performance. E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente (Finnegan, 2008, p. 15).

A autora não faz alusão à contextualização histórica da canção, elemento citado por Marcos Napolitano (2005) com o qual concordamos, ela trabalha com a tríade que envolve a interação de texto, música e performance, atentando “para as experiências múltiplas que as pessoas trazem consigo de outras performances e outras mediações” (Finnegan, 2008, p. 39).

A maioria de autores como Napolitano (2005) faz menção à tríade poesia, música e história. No entanto, a performance é frequentemente considerada e analisada, principalmente se levado em conta que a música, enquanto documento-monumento, deve se apresentar como realidade sonora e não “apenas” o texto da canção ou a sua partitura.

Construção: considerações acerca do contexto histórico decolonial

Assim como álbum, a canção *Construção* foi escrita durante a ditadura militar no Brasil. Conforme Tereza Telles (2009, p. 16),

[...] em 1964 instaura-se formalmente, no Brasil, um regime autoritário. Os militares assumem o governo, e a restauração da democracia só vai ocorrer em 1985. O regime militar foi instaurado com a deposição do Presidente João Goulart, em nome do anticomunismo, da democracia e da salvação nacional. Uma onda de prisões varreu o país nos dias seguintes ao golpe: líderes sindicais, políticos que apoiavam o presidente deposto, militantes de entidades estudantis e militares que defendiam o governo legal eram os alvos preferidos.

Além do que foi citado por Telles, vários artistas também foram considerados “inimigos do regime” e perseguidos pelos militares por meio de violência e tortura, uma vez que “acreditavam que um golpe comunista estava sendo tramado.” (Telles, 2012, p. 105). Juntamente com as perseguições, uso da violência e da tortura, artistas foram exilados ou se autoexilararam e muitas obras de arte (filmes, novelas, músicas) sofreram com a censura que se instalou no período.

Observamos que a crítica social presente nas artes, em contextos de regimes autoritários (dominação), lembra-nos que existir também é lutar contra os duros

empreendimentos que são construídos intencionalmente com a finalidade de conter, negar e silenciar as subjetividades (modo de existir, ser, estar, fazer, pensar, viver e sentir) que não se enquadram nas composições “harmonizadas”, segundo os maestros que orquestram as relações de saber/poder.

Chico Buarque foi para a Itália em 1969, pois estava entre os artistas que tiveram parte de suas obras censuradas e tiveram de se autoexilar antes que fossem presos, torturados, mortos e/ou exilados pelo regime. Sobre isso, afirma Tereza Telles (2012, p. 105) que:

Enquanto Chico Buarque esteve na Itália, a repressão continuou no Brasil. As denúncias de tortura a presos políticos provocaram até um pronunciamento do Papa Paulo VI. Apesar da repressão excessiva, Chico Buarque decidiu voltar para o Brasil em 1970. Aqui as gravadoras e os produtos eram obrigados a submeter as letras e o espetáculos à censura prévia. O povo vivia uma situação de ufanismo com o crescimento econômico e com o tricampeonato mundial de futebol, em 1970, no México.

O cantor que, ao longo de sua carreira compôs obras a partir de temas diversos como a mulher, o futebol, o amor, entre outros, também se dedicou a escrever várias canções de protesto, de denúncia, assumindo um papel muito importante na resistência à ditadura militar. Um artista engajado que, em sua trajetória pessoal e em sua obra, por vezes faz questionamentos a essas estruturas de poder, às injustiças e hierarquias sociais. Muitas de suas músicas abordam e exploram a luta de classes sociais, a identidade no povo brasileiro e a situação política do Brasil.⁷ Em síntese, vislumbramos em sua produção artística a denúncia da persistência da colonialidade no seu tempo presente. Essa persistência pode ser evidenciada, particularmente, se pensarmos esses discursos como mecanismos históricos de exclusão de um grupo racializado no mercado de trabalho, tal como acontecia no sistema colonial (escravista). A raça era e continua sendo a tônica que determina qual papel assume o sujeito na sociedade (Grosfoguel, 2008).

Citamos as músicas *Apesar de Você*, *Cálice*, *Roda Viva* e *Angélica* como exemplos de canções de cunho político e fortemente ligadas à repressão, à censura e ao período da ditadura militar.⁸ De outro lado, temos *Construção* como exemplo de música que aborda as condições de trabalho e a exploração da classe operária, focando em temas como a desigualdade social, a exploração e as estruturas de poder. Todas essas canções tratam de temas e preocupações que são cruciais às discussões presentes no debate decolonial.

Sem desejar esgotar os aspectos que dizem respeito à contextualização histórica da canção e do autor, e a possibilidade de diálogos com a teoria decolonial, passamos, a seguir, a abordar elementos de análise construídos a partir da canção *Construção*.

Construção: aspectos estruturais da canção

Construção conta/canta o cotidiano de um trabalhador da construção civil e tal rotina pode ser observada na estrutura das estrofes e versos da canção. O poema foi escrito com nove estrofes, divididas em duas partes, marcadas por quatro momentos distintos (estrofes) que se repetem e narram o passo a passo de um dia do operário da construção civil, até o momento em que acontece uma tragédia em seu dia/vida. Após essas duas seções, há uma última estrofe que apresenta um resumo dos quatro momentos citados.

Tanto na primeira quanto na segunda seção, as estrofes 1, 2 e 3 são compostas por quatro versos cada uma e, na quarta, por cinco versos. Uma questão a ser pontuada é que na composição das duas seções o autor utiliza o início de cada verso de forma idêntica, alterando apenas os finais, criando um jogo de palavras ao longo da canção.

Por fim, na nona estrofe e, pela terceira vez, a história é contada de forma resumida, com dez versos a menos do que nas duas seções anteriores. Todas as ações principais apresentadas anteriormente são construídas a partir de sete versos e, novamente, Chico Buarque faz uso de um jogo de palavras, mantendo as partes iniciais de alguns versos, mas com as palavras finais trocadas. Cabe citar que essas palavras finais se fazem presentes no decorrer da canção, mas se apresentam, como citado, de forma trocada. Essa repetição de palavras gera um efeito interessante que acaba por reforçar os temas do cotidiano, no qual os dias, ora acontecem de forma igual, ora se apresentam com algumas variações, como realmente acontecem na vida das pessoas.

Sem adentrar em uma análise mais profunda, cabe mencionar que os “versos são alexandrinos, isto é, possuem doze sílabas poéticas e uma cisão na sexta sílaba. Esse tipo de verso longo exige uma pausa e o resultado é uma cadência no meio do verso.”⁹

Característica importante a ser destacada também é que todos os 41 versos que compõem a canção terminam com palavras proparoxítonas, ou seja, possuem o acento tônico na antepenúltima sílaba. Ao longo da canção, podemos perceber vinte proparoxítonas que por vezes se repetem, alteram o gênero e/ou número, e que se intercalam. São substantivos e adjetivos que fundamentam as ações que se desenrolam ao longo da canção e fortalecem sua temática. São elas, aqui organizadas em ordem alfabética: bêbado, flácidas/o, lágrima, lógico, mágicas/o, máquina, máximo, música, náufrago, pássaro, príncipe, pródigo, próximo, público, sábado, sólidas/o, tímido, tráfego, última/o, única/o.

Associando o texto literário ao texto musical, em sua estrutura, vemos o mesmo de forma similar. Para efeito de análise, levaremos em consideração a gravação (vídeo oficial) da música apresentada pelo selo Biscoito Fino, que pode ser encontrado no *YouTube*. A canção inicia com uma breve introdução instrumental, com uma textura sonora simples e é possível perceber instrumentos como o violão, o contrabaixo,

percussão e bateria (ainda com efeitos e toques suaves).

A primeira seção coincide texto literário com texto musical: as frases musicais conversam com as literárias; o canto é simples e o arranjo apresenta a mesma estrutura da introdução, acrescentando a voz e, à medida em que as estrofes vão acontecendo, há um ganho na sonoridade com a inclusão do piano e de sons de instrumentos de sopro, além da ampliação dos efeitos sonoros da percussão e da bateria. Antes do último verso da seção ocorre um corte súbito de todos os instrumentos e a voz canta sozinha: “morreu na contramão, atrapalhando o tráfego”. Tudo isso resulta em uma textura com intensidade sonora um pouco maior, além da carga dramática com maior tensão, assim como na construção do poema.

Novamente aparece um momento apenas instrumental que serve de interlúdio antes do início da segunda seção. Nele, temos um início ainda com a tensão apresentada ao final da primeira parte, mas que em seguida retorna a uma intensidade menor, uma vez que a segunda seção inicia quase de forma similar à primeira.

Musicalmente, as estrofes da segunda seção são semelhantes às da primeira parte. No entanto, a interpretação acontece com o acréscimo de instrumentos de metais associada à inclusão de maiores e mais sonoros efeitos e batidas da percussão. A voz do cantor passa, também, a entoar a canção com maior tensão, resultando tudo isso (voz e instrumentação) numa textura mais densa, mais dramática, intencionalmente escrita e interpretada para que o ouvinte entenda a gravidade dos acontecimentos relatados no texto. Assim como na primeira, acontece na segunda seção o corte súbito antes do último verso: “morreu na contramão, atrapalhando o público”.

Temos um interlúdio instrumental que conduz a música à *coda*¹⁰. Como citado, neste trecho acontece uma espécie de síntese da canção. Os sete versos, que coincidem com as sete frases musicais, são entoados de forma mais frenética, a emenda dos mesmos se dá sem muitas pausas. Além disso, a instrumentação se torna mais rica e ganha camadas maiores de sonoridades e efeitos, resultando, mais uma vez, numa maior textura, com aumento de intensidade e de um andamento levemente mais rápido. A música finaliza relacionando o impacto emocional causado pela letra: “morreu na contramão, atrapalhando o sábado”, com a sonoridade dos instrumentos envolvidos na performance dando a entender o caos causado por uma morte que atrapalha o trânsito.

Construção: significados e diálogos aparentes e ocultos na canção

Mencionamos que as duas seções desta canção contam, de forma similar, a mesma história, porém, com as últimas palavras sendo trocadas. O sentido das estrofes nas duas partes, de forma geral, é o mesmo, apresentando pequenas variações, como

ARTIGO

descreveremos a seguir.

Os versos da estrofe inicial nos mostram o trabalhador no início do seu dia. Demonstram um amor incondicional desse trabalhador à sua família, mas, de alguma forma, apresenta um elemento chave que fará sentido no decorrer da canção: ele beija e se despede da esposa e de cada filho, como se fosse a última vez. Após despedir-se da família, ele segue seu caminho rumo ao seu dia de trabalho, “com seu passo tímido”.¹¹

Já na primeira estrofe da segunda seção, o mesmo tema da família aparece com versos similares. Há trocas de beijos e carinhos com sua mulher, com cada filho e, em seguida, sai para o trabalho, não mais com seu passo tímido, mas “com seu passo bêbado”.

Essas pequenas trocas de palavras não alteram o sentido do texto em si, pelo contrário, reforçam o que está sendo contado/cantado. No entanto, o aparecimento da palavra “bêbado” no lugar de “tímido” pode ser visto como uma mudança de comportamento desse trabalhador da construção civil. Assim, ela pode indicar que o trabalhador agora (seção 2) saiu para trabalhar já bêbado ou, mais provável, que essa pessoa já esteja sendo taxada de “culpada” por tudo que possa vir a acontecer no seu dia, isentando os mais “poderosos”, os empreiteiros, os chefes.

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado

Na segunda estrofe, é demonstrado o dia árduo do trabalhador da construção que, a cada tarefa que vai sendo executada, vai-se erguendo o prédio, as paredes, como se ele fosse uma máquina em meio a “cimento e lágrima”. De mesmo teor, na segunda seção, temos o operário que chega ao seu local de trabalho e ergue o prédio, as paredes, como que num “passe de mágica”, mas sempre com muita lógica e com seus olhos “embotados de cimento e tráfego”.

Que significado intrínseco se faz presente ao lermos, ouvirmos e nos depararmos com esse operário que trabalha como uma máquina, de maneira mecânica, com repetições de movimentos? Em nosso entender, o autor da canção quer que refletamos sobre a desumanização desse trabalho que apresenta condições precárias, que cobra resultados como que num “passe de mágica”, às custas, muitas vezes, da vida desse homem.

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego

Após uma manhã de trabalho, ou em um outro dia de trabalho, é hora da refeição e do “descanso”. Esse é o tema da terceira estrofe, quando finalmente o trabalhador faz uma pausa para almoçar e, apesar do trabalho incansável da manhã, “descansa como se fosse sábado” e não apenas algumas horas, para então retomar o trabalho; “come como se fosse um príncipe”, como se na sua marmita, que contém apenas o básico arroz com feijão, provavelmente já fria, estivesse um verdadeiro banquete; “bebe e soluça como um naufrago” e “dança e gargalha como se ouvisse música”, apresentando comparações irônicas, se não trágicas, a essa rotina e vida dura do trabalhador da construção civil.

Da mesma forma, na segunda seção, como numa eterna repetição dessa rotina, o trabalhador se senta para descansar, agora como um príncipe, come arroz com feijão como se fosse o máximo, bebe e soluça como uma máquina, e dança e gargalha como se fosse o próximo.

Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um
príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música

Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo

Embora os versos deem a entender que o trabalhador esteja satisfeito com essa pausa para almoço e descanso, após uma manhã/dia árdua/o, o soluço pode nos induzir a sentir o contraditório, assim como as ironias citadas com relação à bebida, à dança e à gargalhada: como apesar de tudo isso ele consegue dançar e rir? Como ele consegue descansar em meio a cimento, areia, poeira? Como ele consegue achar o “máximo” comer o básico, provavelmente já frio, quase como um banquete? São emoções e situações contraditórias vividas por esse trabalhador. Consideramos que Chico Buarque escreve, de forma poética, como citado, uma ironia a esta situação vivida pelos trabalhadores da construção civil.

Observamos como a lógica do poder do capital desumaniza o trabalhador, esvaziando a sua existência e subjetividade, convertendo o mesmo em corpo-máquina. Aníbal Quijano (2009) afirma que o fenômeno do poder é um complexo estrutural cujo caráter é sempre histórico e específico. Isto é, o poder é um tipo de relação social constituída pela co-presença permanente de três elementos: a dominação, a exploração e o conflito – que, não apenas interfere nas quatro áreas básicas (o trabalho, o sexo, a autoridade coletiva ou pública e a subjetividade/intersubjetividade) da existência

ARTIGO

social como, também, é resultado e expressão da disputa pelo controle delas.

Retomando a análise, a partir desse momento acontece uma reviravolta na letra, apresentando contornos trágicos. O trabalhador, após a pausa para seu descanso e almoço, tropeça do alto do prédio em construção, cai, agoniza e morre instantaneamente, “atrapalhando o tráfego”. Em sua genialidade como letrista, Chico Buarque conta esse episódio numa narrativa que induz ao ouvinte/leitor a visualizar a trágica cena, novamente de forma poética, apresentando elementos de ironia e questionamento: qual o valor da vida desse trabalhador? Durante seu dia de trabalho ele tropeça e cai como bêbado. Como é possível esse trabalhador estar bêbado em pleno horário de trabalho? (o autor cita indícios ou ironiza a situação na estrofe anterior). Indo além, será que o trabalhador estava com seus equipamentos de segurança, ou melhor, será que a empresa contratante oferece esses equipamentos de segurança aos seus trabalhadores?

Desta forma se apresenta a quarta estrofe, contando/cantando a cena desse “tropeço”. Na primeira seção o trabalhador flutua no ar (como se fosse um pássaro), cai (como um pacote flácido), agoniza em meio ao passeio público e morre: “Morre na contramão, atrapalhando o tráfego.” Já na segunda seção o trabalhador tropeça, agora ouvindo música, flutua como se fosse sábado, sofre uma queda como um pacote tímido, agoniza no passeio naufrago e morre na contramão, agora atrapalhando o público. O jogo de palavras se faz presente, também, nessas duas estrofes de significado similar, assim como o uso de metáforas. Com isso, a cada estrofe, mesmo contando a mesma história, o compositor apresenta elementos diferentes (ou não), mas sempre numa escrita poética.

Como questionamentos, reforçamos a ideia de que o trabalhador, provavelmente sem os equipamentos de segurança, perde sua vida durante seu dia e em seu local de trabalho. Mas, o que fica evidente nos versos é que, para além da trágica morte, o corpo do trabalhador fica “na verdade” na contramão e atrapalha o tráfego. Temos evidentemente uma inversão de valores aqui e fica a pergunta: qual o valor da vida do trabalhador da construção civil?

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão, atrapalhando o
tráfego

E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio naufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público

Por fim, após o término da segunda seção, é apresentado novamente um breve *intermezzo* instrumental e, posteriormente, chega-se à *coda*, à parte final da canção. A

ARTIGO

partir desse momento, por meio de um jogo de palavras (mais uma vez) e de metáforas, Chico Buarque escreve uma espécie de resumo da história. Importante salientar que todas as palavras-chave já foram apresentadas anteriormente, mas o autor as utiliza alterando seus lugares de origem, dispondo-as em uma ordem diversa às duas seções anteriores. Essa parte final da canção, apresentada em sete versos, no nosso entender, acaba por criar uma sensação de desconforto, de ansiedade, por conta da história como um todo e, principalmente, pela troca da ordem dessas palavras-chave e pelo fato das metáforas assumirem uma carga poética mais dramática. Especialmente os dois últimos versos que emergem com uma carga grande de crueldade, destinando unicamente ao trabalhador a responsabilidade de cair no meio da rua, atrapalhando o dia das outras pessoas.

Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado.

Será que o autor está falando do mesmo trabalhador nas duas seções? Será que ele quer contar esse cotidiano que acontece, não apenas na vida de “um” trabalhador, mas, também, nos dizer que essa rotina se dá sempre na vida de todos os operários da construção civil? Essa troca de palavras que Chico Buarque utiliza nas estrofes das duas seções de *Construção* nos dá a entender que, dia após dia, as pessoas estão subjugadas a essa rotina e que, apesar do amor da família, do “direito” a um emprego, a uma folga, a uma refeição, que apesar da “magia” que se apresenta nas construções dos prédios, edifícios, arranha-céus, o trabalhador é comparado a uma máquina que deve produzir muito e rápido; que deve considerar seu emprego algo mais que especial; que deve entender que seu prato de arroz com feijão e a possibilidade de descansar no serviço, mesmo que em meio ao cimento, ruídos e tráfego, tornam esses “direitos” em oportunidades ímpares que o “transformam em príncipes”. É o proletariado servindo aos patrões que os exploram, que oferecem um salário e condições mínimas, apesar de “gritarem aos quatro cantos” que, no Brasil, o trabalhador tem muitos direitos e o empresário tem muitos deveres. Em síntese, Chico Buarque apresenta um conflito de emoções entre a esperança, o sonho, o desejo e a cruel realidade.

Apresentamos as possibilidades de diálogos e associações da letra da música *Construção* à luz dos aspectos e características decoloniais, que podem nos suscitar algumas conexões e reflexões. Ao longo da narrativa poética de *Construção*, ao narrar a rotina desse operário da construção civil, percebe-se que ela se dá às custas de condições precárias de trabalho e da fragilidade da vida humana desses trabalhadores.

Questões como a desigualdade e a exploração econômica podem ser vistas na canção pelo fato de a mesma abordar a dura jornada e as precárias condições de trabalho, numa evidente mostra de exploração dos operários da construção civil. Neste sentido, apontamos que a ideia decolonial vai em busca do confronto entre essas relações de exploração e de desigualdade, tão presentes ao longo da história.

Além disso, pontuamos o tema da desumanização e identidade cultural ao descrever essa rotina pesada, opressiva e repetitiva de trabalho, que reflete uma existência precarizada e a exploração a que esses trabalhadores são submetidos. Chico Buarque nos permite estabelecer diálogos com as ideias decoloniais que buscam uma outra lógica voltada à dignidade das diversas culturas e identidades.

Outra ideia decolonial que pode ser observada na canção é a subversão das normas sociais. O autor, que faz uso de metáforas, ironias e imagens poéticas para transmitir a mensagem da música, serve-se da arte subversiva e de protesto para desafiar as estruturas dominantes e contestar as normas sociais, as injustiças, numa evidente crítica à dominação cultural.

Construção ainda chama atenção para a memória coletiva e a história dos trabalhadores esquecidos, oprimidos e negligenciados, numa busca de uma descolonização dessa narrativa histórica e, em contrapartida, evidenciando esses esforços, contribuições, trabalho e experiências da classe trabalhadora, sempre marginalizada.

A cena trágica narrada pela canção corrobora a permanência de uma lógica de dominação e exploração do mundo do trabalho que remonta ao colonial. Wendell Ficher Teixeira Assis (2014) destaca que a exploração que outrora era realizada através da mão visível da dominação metropolitana, agora está estruturada mediante aos mecanismos de controle da “mão invisível do mercado” em associação com a afamada e necessária presença do Estado.

A esse processo de apagamento das pessoas em condição de subalternidade, José Moura Gonçalves Filho (Costa, 2004) entende como invisibilidade pública. No prefácio do livro *Homens invisíveis: relato de uma humilhação social*, de Fernando Braga Costa (2004), o autor assim explica essa forma de violência física e simbólica, de longa duração na história do Brasil, de oprimir cidadãos pobres, em sua maioria de origem negra, nas cidades e no campo:

Invisibilidade pública é a expressão que resume diversas manifestações de um sofrimento político: a humilhação social, um sofrimento longamente aturado e ruminado por gente de classes pobres. Um sofrimento, que no caso brasileiro e várias gerações atrás, começou por golpes de espoliação e servidão que caíram pesados sobre nativos e africanos, depois sobre imigrantes baixo-assalariados: a violação da terra, a perda de bens, a ofensa contra crenças, ritos e festas, o trabalho forçado, a dominação nos

engenhos ou depois nas fazendas e fábricas (Gonçalves Filho, 2004).

E é nesse aspecto realista da história – invisibilidade social/racial – que reside o potencial analítico e crítico dessa narrativa da canção *Construção*. Chico Buarque apresenta situações que não podem ser reduzidas à “episódios isolados”. Pelo contrário, o autor denuncia com seriedade irônica uma cadeia de acontecimentos em que sujeitos sociais – sobretudo trabalhadores urbanos – são compelidos a desumanizar-se para viabilizar o funcionamento do patriarcado capitalista (tributário do fardo colonial), em uma rotina de prestação ininterrupta de serviços subvalorizados e superexplorados.

Assim, sem contar com qualquer empatia dos seus empregadores em relação à suas rotinas, trajetórias, demandas e, tampouco, o próprio respeito aos seus direitos civis, políticos e sociais, esses sujeitos permanecem invisibilizados, oprimidos pelo fardo excludente de termos como classe, raça e gênero, subqualificados e mal remunerados. Seus corpos “circulam” nas cidades, mas apenas “fantasmagoricamente”.

Considerações finais

Ao final desse artigo, sem esgotar as possibilidades de análise, compreendemos que a música *Construção*, de Chico Buarque, entendida como uma canção que aborda questões como exploração econômica, desumanização, resistência e identidade cultural, pode ser interpretada por meio de uma lente decolonial. Ela suscita possibilidades de entendimento de como, ainda hoje, as estruturas coloniais afetam a vida humana, principalmente da classe operária e marginalizada, numa perceptível busca de se alcançar uma sociedade justa e igualitária. Nessa perspectiva, oferece possibilidades de abordagens propositivas em sala de aula pelos professores de História na educação básica.

Por meio de uma forte crítica social, a música associa o trabalho desse operário como se fosse uma máquina, desprovida de características humanas. A morte, citada em três momentos (ao final de cada seção e ao final da canção), não é vista como uma tragédia, com a devida humanidade, mas, sim, como um empecilho que atrapalha o “tráfego”, o “público” e o “sábado”.

Em se tratando da poética e da música, afirmamos que, a partir dos versos cadenciados e repetidos apresentados na canção, eles reforçam a ideia desse cotidiano, dessa rotina, desse dia a dia do trabalhador, que tem início, meio e fim. O ritmo da letra e da música é outro fator importante a ser mencionado. De um lado, temos a repetição de palavras que causam uma unidade rítmica, o que reforça a ideia de cotidiano. De outro, temos o jogo de palavras que se alternam, por vezes, reforçando esse cotidiano e, por outras, dando a entender que esse dia a dia vivencia algumas variações. Temos

ARTIGO

ainda as últimas palavras (proparoxítonas) de cada verso que reforçam as ações que se passam na canção, ratificando o dia a dia do trabalhador. Importante salientar que essas proparoxítonas são entoadas sempre num desenho melódico descendente, como que suscitando a ideia da morte que está por vir.

Na performance escolhida para esta análise, assim como em várias outras gravações da mesma música é possível, também, assimilar esse cotidiano do trabalhador quando ouvimos versos com melodias que começam, crescem e decrescem, com sons da melodia, ritmo e harmonia que se repetem. De outro lado, temos imagens sonoras de uma construção e do trânsito de uma cidade, que são apresentadas pelos instrumentos de sopros e de percussão. Por meio do arranjo/instrumentação utilizada na gravação, podemos ouvir também a narrativa da canção que, à medida que a história acontece, ganha contornos mais dramáticos por meio do uso de texturas sonoras mais densas e/ou com maior intensidade. Há ainda a pausa dramática que antecede os versos que mencionam a morte do trabalhador.

Cabe mencionar ainda, a título de curiosidade, que em outras várias gravações a música “ganha” mais três estrofes, retiradas da canção *Deus Lhe Pague* que, apesar de ser uma composição por si só, pode ser associada à *Construção*. Podemos relacionar esses versos “emprestados”, em tom de ironia, a uma resposta do trabalhador que acabou de morrer, a quem o culpa por “atrapalhar o tráfego, o público e o sábado”. O narrador agradece, irônica e subversivamente, por aquilo que é seu por direito e pelas injustiças que ele enfrenta. Os versos de *Deus Lhe Pague*, incorporados em algumas gravações de *Construção* são:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça e a desgraça que a gente tem que tossir
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

Por fim, a música *Construção* revela um importante vínculo entre o texto poético, o texto musical (incluindo a performance) e o contexto, apontando para questões sociais, políticas e culturais, tão presentes nas ideias do discurso decolonial. A canção pode ser entendida, como citado, como uma possibilidade de discurso artístico em busca da

igualdade e da dignidade humana. Ao descrever a rotina pesada e de opressão de um operário da construção civil, Chico Buarque reverbera o discurso contra a exploração econômica, desigualdade, desumanização e, por meio de imagens poéticas e sonoras, o autor ecoa as lutas das classes trabalhadoras contra as injustiças sociais.

A canção, ora se apresenta com repetições, ora expõe um movimento progressivo com massa e textura sonora mais densa, criando uma atmosfera com carga dramática cada vez maior que pode ser associada à sensação da luta, do sofrimento. O encontro entre música e texto poético amplificam o contexto apresentado pelas ideias decoloniais. Nesse mesmo caminho, o autor de *Construção* nos convida a pensar acerca da importância de se resistir às estruturas dominantes e de opressão, numa busca continua por igualdade, humanidade e respeito pelas individualizadas e culturas diversas.

Nesse sentido, a contingência da narrativa em gerar conscientização e transformação é significativa. Sobretudo porque, ao trazer criticamente situações presididas pela lógica colonialista, a canção promove o debate, a oposição e a resistência capaz de fomentar ações transformadoras e libertárias. Portanto, é plausível afirmar que a narrativa exposta em *Construção* compartilha relatos contra hegemônicos, favorecendo a autoidentificação do público-ouvinte com as situações citadas (Aguiar, 2014, p. 141-145). Isso oferece a essência crucial para a construção de um (auto)diálogo crítico, que articula os processos de sentir e surpreender-se diante da injustiça material, das relações de violência e das interdições do próprio existir dos corpos subalternizados. Essa experiência dialoga com referências e memórias de humilhação.¹²

Referências

- AGUIAR, Miriam Bevilacqua. *Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador da nossa cotidianidade*. 2014. 240 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ANJOS, Melissa Souza dos. *Lugares e personagens do universo buarqueano*. 2011. 97 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- ARAÚJO, Renato Moreira. *A representação dos setores subalternos na obra de Chico Buarque*. 2017. 79 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. *Cadernos CRH*, Salvador, v. 27, p. 613-627, 2014.
- BUARQUE, Chico. *Construção*. [Rio de Janeiro]: Phonogram/Philips, [1971]. 1 LP, faixa

4. Disponível em: <https://discografia.discosdabrasil.com.br/discos/construcao>. Acesso em: 18 jul. 2023.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna (Europa, 1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales: a revolução francesa da historiografia (1889-1989)*. São Paulo: Ed. Unesp, 1990.

BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

COSTA, Fernando Braga. *Homens invisíveis: relato de uma humilhação social*. São Paulo: Globo Livros, 2004. (Prefácio de José Moura Gonçalves Filho).

COSTA, Fernando Braga. *Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevistas*. 2008. 403 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DUARTE, Milton Joeri Fernandes. Representação, memória e consciência histórica através da música. *Temporalidades. Revista de História*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 251-264, jan./jul. 2012.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Presença, 1986.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 15-45.

FIÚZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. 2001. 272 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

FRAGA, João Maria de Sousa. *O uso da música como recurso didático e documento no ensino de história sobre os governos militares no Brasil*. 2022. 152 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

GOBBI, Maite di Risio Martinez. *A poética de Chico Buarque como recurso didático-pedagógico no Ensino Médio e Fundamental*. 2024. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São

Paulo, 2024.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Prefácio: A invisibilidade pública. In: COSTA, Fernando Braga. Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social. São Paulo: Global, 2004.

GROSFOGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 80, p. 115-147, 2008.

GUIMARÃES, Selva. *Didática e prática de ensino de História*: experiências, reflexões e aprendizado. São Paulo: Papirus, 2012.

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história*: palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autentica, 2012.

HOBSBAWM, Eric Jay. *Sobre a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LUNARDI, Rafaela. *Preparando a tinta, enfeitando a praça – o papel da MPB na “abertura política brasileira (1977-1984)*. 2016. 406 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MARCELLO, Carolina. Construção, de Chico Buarque (análise e significado da música). *Cultura Genial*, [S. I.], [2023]. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/musica-construcao-de-chico-buarque/>. Acesso em: 20 set. 2023.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

MORAIS, Michele Valentim. *Quais histórias nos contam essas canções?* A utilização de canções no ensino de História. 2017. 78 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*: história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. “Hoje preciso refletir um pouco”: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Holanda, 1971-1978. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 115-134, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira*: leituras do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NOGUEIRA, Márcia Barbosa. *O ensino de História e as músicas de Chico Buarque de Holanda*: da escuta à produção de sentidos históricos na escola estadual Engenheiro Palma Muniz, em Redenção-PA. 2018.129 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura

de Sousa; MENESES, Maria Paula (coord.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina S.A, 2009. p. 73-118.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 15 jul. 2023.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *As representações da nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional popular a mundialização*. 2014. 407 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SANTOS, Gesimiel Rodrigues. *Figurações do tempo em poéticas de canções de Chico Buarque de Holanda*. 2019. 162 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 173-179.

SOUZA, Claudeir Aparecido. *Música e poesia nas canções de malandragem de Chico Buarque de Holanda: a tradição poética e a música popular*. 2007. 159 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.

TELLES, Tereza. *Chico Buarque na sala de aula 1: leitura, interpretação e produção de textos*. Petrópolis: Vozes, 2009.

TELLES, Tereza. *Chico Buarque na sala de aula 2: leitura, interpretação e produção de textos*. Petrópolis: Vozes, 2012.

Notas

¹Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) na mesma instituição. Professora adjunta do Departamento de Artes na UFMT e regente (maestra) do Coral UFMT.

²Doutor em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com estágio pós-doutoral em Educação pela Universidade de São Paulo (Usp). Professor associado do Departamento de Ciências Sociais na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

³Para Anazildo Vasconcelos Silva (2004, p. 175), “o ser humano realiza sua experiência existencial no âmbito de uma imagem de mundo historicamente estruturada, síntese das transformações políticas e socioculturais resultantes da atividade humana nos diversos setores do estar no mundo.”

⁴Segundo Milton Duarte (2012, p. 255), “levando em conta a História cultural, a relação entre conhecimento histórico e música se resolvem no plano epistemológico, mediante aproximações

e distanciamentos, entendendo-as como diferentes formas de expressar o mundo, que guardam distintas aproximações com o real. Ambas são as formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. Valem-se de estratégias retóricas, estatizando em narrativa os fatos dos quais se propõem falar. Também são formas de representar inquietudes e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história e, nessa medida, possuem um público destinatário (leitor e ouvinte), atuando como aproximações que unem o conhecimento histórico e a música.”

⁵Nesse sentido, recomendamos os seguintes trabalhos como referências para compreender as conexões entre ensino de história, música e cultura popular brasileira: Telles, 2009; Morais, 2017; Fraga, 2022; Gobbi, 2024.

⁶Cabe registrar que *Samba de Orly*, por exemplo, tematiza o exílio e *Minha História* deriva do contato de Chico Buarque com o universo musical italiano.

⁷De acordo com Napolitano (2003, p. 118). “mais do que um compositor contrário à ditadura, Chico foi um cronista da dramática modernização brasileira, potencializada pela própria ditadura. O progresso técnico que, mesmo benéfico, atropela todos os sonhos e fantasias, tornava-se mais cruel quando imposto a partir de um modelo político autoritário e excludente.” Cf. também Lunardi, 2016.

⁸Segundo Lunardi (2016), embora o período da ditadura militar fosse marcado pela repressão, a MPB, na década de 1960, se configurou como uma "rede de recados", transmitindo mensagens de liberdade, irmandade e união. Essas mensagens, por sua vez, representavam uma forma direta de resistência civil e cultural ao regime.

⁹Cultura Genial ver (Marcello, [2023]).

¹⁰Em música, denominamos de *coda* (*termo italiano que significa “cauda”*) a seção final que pode aparecer em uma composição musical. Nela o compositor ou o arranjador pode utilizar-se de fragmentos ou ideias musicais já apresentadas ao longo da composição.

¹¹Em sua tese de doutorado em Literatura Brasileira, Miriam Bevilacqua Aguiar (2014, p. 144) aborda a temática do suicídio do trabalhador na canção *Construção*, de Chico Buarque de Holanda: “O ser humano sem nome é ‘coisificado’, vira pacote flácido ou tímido, vira máquina embotada de cimento, e que, apesar de ter cometido o mais grave dos atos, o suicídio, não comove a cidade que não o enxerga, se incomoda apenas com o congestionamento no trânsito que aquele corpo causa.”

¹²Segundo Fernando Braga Costa (2008, p. 135), “humilhação é o fenômeno enigmático, nunca esgotado em exame superficial ou apressado. Quem se sente rebaixado pode ser tomado como exagerado ou delirante. Seja como for, é justa a confusão e a angústia de quem esteve submetida ao desdém dos outros. [Ficamos sem reação com o que surpreendidos: Você às vezes nem fala com a pessoa, mas fica guardado na mente da gente. A coisa não se dissipia, permanece encruada na alma de quem se sentiu abatido. Não faltam questionamentos: Puxa! Por que fulano falou assim pra mim? Por que ele está fazendo isso comigo sem eu fazer nada de mal pra ele?].” Para uma abordagem das condições degradantes e de humilhação dos trabalhadores urbanos nas canções de Chico Buarque (Aguiar, 2014; Araújo, 2017).

