

(RE)CONSTRUINDO CAMINHOS PARA A DESCOLONIZAÇÃO DO CÂNONE LITERÁRIO: “CONSTRUÇÃO”, DE CHICO BUARQUE, EM CHINÊS

(RE)CONSTRUCTING PATHS TOWARD THE
DECOLONISATION OF THE LITERARY CANON: CHICO
BUARQUE'S “CONSTRUÇÃO” IN CHINESE

Júlio Reis Jatobá 

Universidade de Macau, China

Resumo

O presente artigo analisa a tradução da letra da canção “Construção”, de Chico Buarque, para o chinês, examinando como repetição, cadência, imagens poéticas e progressão narrativa são reconfiguradas e dialogam com as canções chinesas “Demitido” e “Mate aquele cara de Shijiazhuang”. Recorre-se às noções de *museme* e de *sintaxe musical*, de Philip Tagg, para descrever os efeitos músico-semióticos de “Construção”, bem como aos conceitos de coincidências improváveis e de afinidades inesperadas, de Zhang Longxi, que contribuem para a descolonização da tradução literária e para a expansão do cânone literário mundial, criticando a miopia eurocêntrica em relação a literaturas periféricas. Argumenta-se que a tradução chinesa de “Construção” é um exercício de afinidade e alteridade entre as literaturas brasileira e chinesa e que, apesar de atenuar elementos poético-musicais do original, produz novas formas de legibilidade textual, cultural e poética no diálogo sino-brasileiro.

Palavras-chave: Chico Buarque; sintaxe musical; literatura-mundo; descolonização da tradução literária; diálogos sino-brasileiros

Abstract

This article analyses the translation of Chico Buarque's song “Construção” into Chinese, examining how repetition, cadence, poetic images and narrative progression are reconfigured and brought into dialogue with the Chinese songs “Laid Off” and “Kill That Guy from Shijiazhuang.” It draws on Philip Tagg's notions of *museme* and *musical syntax* to describe the musico-semiotic effects of “Construção,” as well as on Zhang Longxi's concepts of improbable coincidences and

Resumen

El presente artículo analiza la traducción de la canción “Construção”, de Chico Buarque, al chino, examinando cómo la repetición, la cadencia, las imágenes poéticas y la progresión narrativa son reconfiguradas y dialogan con las canciones chinas “Demitido” y “Mate a ese tipo de Shijiazhuang”. Se recurre a las nociones de *museme* y de *sintaxis musical*, de Philip Tagg, para describir los efectos músico-semióticos de “Construção”, así como a los conceptos de coincidencias

unexpected affinities, which contribute to the decolonisation of literary translation and to the expansion of the world literary canon, while criticising the Eurocentric myopia regarding peripheral literatures. We argue that the Chinese translation of “Construção” is an exercise in affinity and alterity between Brazilian and Chinese literatures and that, although it attenuates poetic-musical elements of the original, it generates new forms of textual, cultural and poetic legibility within the Sino-Brazilian dialogue.

Keywords: Chico Buarque; Musical Syntax; World Literature; Decolonisation of Literary Translation; Sino-Brazilian Dialogues

improbables y de afinidades inesperadas, de Zhang Longxi, que contribuyen a la descolonización de la traducción literaria y a la expansión del canon literario mundial, criticando la miopía eurocéntrica respecto a las literaturas periféricas. Se sostiene que la traducción china de “Construção” es un ejercicio de afinidad y alteridad entre las literaturas brasileña y china y que, aunque atenúa elementos poético-musicales del original, produce nuevas formas de legibilidad textual y cultural en el diálogo sino-brasileño.

Palabras clave: Chico Buarque; sintaxis musical; literatura mundial; descolonización de la traducción literaria; diálogos sino-brasileños

Francisco Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro, 1944), mais conhecido como Chico Buarque, ou simplesmente Chico, é um dos mais aclamados compositores, letristas e intérpretes da música popular brasileira, com obra incorporada ao cânone da MPB. Embora consagrado como músico, sua obra se estende à literatura e à dramaturgia. A vasta produção literária e musical de Chico é um testemunho vivo da história e da memória cultural, artística e política do Brasil contemporâneo, evidenciando como distintas conjunturas históricas serviram tanto de inspiração estética quanto de plataforma para o posicionamento político do artista por meio de suas canções.

A Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) e as consequentes censura e perseguição a artistas dissonantes do ufanismo e dos princípios apregoados, como “bons costumes e moral da família brasileira”, impactaram diretamente as composições de letras. Estas evocam a “insegurança urbana”, abrindo espaço fecundo para arranjos musicais que exploram recursos como “clichês radiofônicos” e “acordes policiais” para criar tensão no ouvinte, como é o caso do acorde menor com 7ª e 9ª maiores na canção “Deus lhe pague” (Pinto, 2024), música que abre o aclamado álbum *Construção* (1971). Essa tensão também atravessa “Construção”, canção-título do álbum, composta por 41 versos com palavras finais proparoxítonas, objeto de estudo do presente artigo.

Uma das características mais marcantes da canção “Construção” é o modo como Chico Buarque organizou o ritmo da canção, a partir de

uma métrica dodecassilábica e de rimas internas e externas, que conferem ao texto uma precisão poética notável e que, paradoxalmente, transforma um “jogo” de troca de palavras simples em enredo que se (re)constrói cada vez mais complexo a cada novo verso, simulando o próprio andaime que a personagem da canção escala e cai. Tema e métrica da letra, aliados à sua densidade literária, resultam em um equilíbrio singular entre arranjo musical, texto e interpretação vocal. Trata-se de uma melopeia no seu sentido grego: o conjunto de princípios que regem a articulação entre palavra e som. Chico demonstra-nos a mais fina arte da composição poético-musical.

À luz dessas características, analisamos os desafios inerentes à tradução da canção “Construção” para o chinês. Apropriando-nos dos conceitos “afinidades inesperadas” e “coincidências improváveis” de Zhang Longxi (2024), estabeleceremos diálogos entre “Construção” e as canções chinesas “Demitido” (下岗了), de Wan Xiaoli, e “Mate aquele cara de Shijiazhuang” (杀死那个石家庄人), de Ji Geng. Em diálogo com Low (2013, 2017) e Tagg (2003, 2004, 2011), discutimos como sintaxe musical, métrica, fonética, rima, repetição e imagens poéticas dialogam nas versões em português e em chinês, tomando a tradução de letra como processo criativo, interpretativo e culturalmente situado, que exige posicionamento crítico diante dos elementos (inter)semióticos em jogo entre as tradições literárias brasileira e chinesa.

Por fim, tomamos a tradução de “Construção” como caso de circulação direta entre uma obra do cancionista brasileiro e o espaço sinófono, contribuindo para o debate sobre a descolonização do saber e para o adensamento do diálogo entre a China e as literaturas neolatinas. Ao examinar escolhas lexicais, rítmicas e poéticas, argumentamos que a tradução de letra e a tradução literária podem operar como prática crítica de aproximação sino-brasileira e sino-lusófona, deslocando a reflexão sobre o ato tradutório para relações horizontais entre português e chinês.

1.1 Delimitação do escopo

Traduzir é tomar decisões e, como qualquer prática tradutória, a tradução de uma canção é sempre orientada por um propósito específico. Para Low (2013), traduções de canção não devem ser avaliadas com base em uma suposta fidelidade absoluta ao texto-fonte, mas em função de sua adequação ao objetivo comunicativo a que se destinam. Nesse sentido, o autor distingue diversos tipos de tradução de canções – como as feitas para serem cantadas, para leitura em programas de concerto ou para fins de estudo –, cada uma demandando estratégias específicas. No caso da tradução de “Construção”, portanto, é fundamental considerar qual foi o objetivo que orientou sua realização: proporcionar ao público de Macau uma compreensão geral da letra

durante a performance? Ou produzir uma versão que pudesse ser efetivamente cantada, respeitando as estruturas métricas e musicais da canção original?

Discutir tais distinções e objetivos é fulcral, sobretudo diante das especificidades da obra de Chico Buarque, cuja composição combina crítica social incisiva com um arranjo musical e textual altamente estruturado. A letra de “Construção” carrega uma densidade simbólica e política que remete ao contexto da ditadura militar brasileira, ao mesmo tempo em que sua métrica dodecassilábica e a recorrência de finais proparoxítonos articulam-se ao arranjo musical, para produzir uma crescente sensação de tensão. Traduzi-la, portanto, implica tomar decisões que ultrapassam o nível linguístico e exigem reflexão minuciosa sobre qual dimensão da canção será priorizada: a carga semântica, a prosódia, a musicalidade ou a performatividade.

Nesse contexto, a teoria do *skopos* de Hans J. Vermeer mostra-se especialmente pertinente ao oferecer um arcabouço que legitima diferentes soluções tradutórias, conforme a finalidade a ser cumprida. Ao mesmo tempo, a noção de “função mais lealdade” (Nord, 2006) acrescenta uma dimensão ética ao processo, ao sugerir que o tradutor deve equilibrar a responsabilidade para com o texto original – e, por extensão, com seu autor – e as expectativas e condições de recepção do público-alvo. Portanto, a depender do contexto e considerando-se o seu público-alvo, uma tradução pode produzir versões congruentes, divergentes ou mesmo opostas ao sentido, à estrutura linguística ou à prosódia do texto de partida e, ainda assim, mostrar-se adequada ao *skopos*.

No caso da versão chinesa de “Construção”, a tradução exige dos tradutores que considerem aspectos que vão do grau de familiaridade do público com o contexto brasileiro às dimensões linguísticas e intersemióticas em jogo no original. Assim, decisões como priorizar o conteúdo crítico da letra em detrimento da métrica original, ou adaptar elementos simbólicos da música a uma realidade sonora chinesa, devem ser analisadas à luz do efeito pretendido junto ao público e/ou ao intérprete. Dessa forma, o tradutor poderá, entre vários cenários, limitar-se a transmitir o conteúdo linguístico da letra, ou então adaptá-la ou transcriá-la em uma versão que privilegie experiências estéticas e sinestésicas.

1.2 O contexto da tradução

A versão analisada neste estudo foi traduzida por Alice Kok no âmbito dos concertos do festival literário Rota das Letras¹ (The Script Road), em Macau, para a apresentação da cantora portuguesa Cristina Branco

1 O Festival Rota das Letras, realizado anualmente em Macau, é o único festival literário no mundo a utilizar o chinês, o português e o inglês como línguas oficiais do evento. Paralelamente ao festival, realizam-se concertos musicais de artistas da China e dos países de língua portuguesa. A apresentação completa de Cristina Branco encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sbA0E6tNQbQ>

(Almerim, 1972), em 12 de março de 2016. Em sua apresentação, a cantora foi acompanhada por três músicos: Mário Laginha, no piano; Bernardo Moreira, no contrabaixo; e Fernando Silva, na guitarra portuguesa. O arranjo musical da interpretação foi assinado por Mário Laginha, também responsável pela linha de piano no trio que acompanhou a cantora.

No momento da compra dos bilhetes e nos próprios assentos, no dia da apresentação, o público recebeu gratuitamente o programa dos concertos do festival em versão trilingue (chinês, português e inglês), contendo a biografia dos cantores convidados, a ordem das músicas em cada performance e as versões das canções nas três línguas do evento. Adicionalmente, durante a performance, as versões em português e em chinês foram exibidas em um letreiro digital instalado na parte superior central do palco.

Na ausência de documentação paratextual sobre a encomenda da tradução – e considerando que o texto foi distribuído no programa do evento e projetado durante o concerto –, adota-se como hipótese operacional que seu *skopos* prioritário era informativo-interpretativo, ou seja, orientado à leitura e à compreensão do público durante a performance, e não à produção de uma versão cantável. Assim, à luz da abordagem de Low (2013) para a tradução de canção, assumimos que a versão privilegiou as necessidades do público, e não as da intérprete: o propósito do texto-alvo foi ser lido (antes, durante e/ou depois do concerto) e projetado em letreiro durante o concerto.

2. Tradução de letra²: musemas e a circulação literária sino-brasileira

Este artigo concentra-se na letra de “Construção” como objeto musicopoético, lendo-a como espaço de diálogo direto entre textos poéticos de duas tradições literárias distantes – sem, por isso, desconsiderar os parâmetros musicais que a sustentam. Esse recorte se ampara, ainda, na proposição de Zhang Longxi (2024), segundo a qual coincidências entre literaturas distantes, sobretudo fora das tradições europeias dominantes, exigem reflexão sobre o universal literário:

Quando coincidências [...] ocorrem em literaturas e tradições distantes umas das outras, especialmente em tradições literárias que podem não possuir a ampla circulação e popularidade das grandes tradições europeias, isso deve nos levar a uma reflexão ainda mais cuidadosa sobre seu significado e sua

2 Em nossa argumentação, *tradução da música* exige do tradutor que, em seu processo tradutório, considere com cautela os diferentes sistemas simbólicos e as camadas intersemióticas da relação da música (texto musical) e da letra (texto verbal). Essa consideração exige do tradutor conhecimento da polaridade conceitual *poético-estético* (ver Tagg, 2011) da música. Por outro lado, *tradução de letra* refere-se a um foco na tradução do corpo textual da canção.

relevância no que diz respeito ao que chamamos de universal literário (2024, p. 98, tradução nossa).

Cabe sublinhar que tais coincidências improváveis não indicam universalidade homogênea, mas funcionam como hipótese crítica, para observar como obras enraizadas em contextos históricos distintos podem tornar-se mutuamente legíveis por meio da tradução e circulação transfronteiriças. Assim, o diálogo entre “Construção” e canções chinesas contemporâneas oferece o horizonte comparativo, a partir do qual situamos a versão chinesa no quadro da literatura-mundo e das trocas diretas sino-neolatinas.

Antes da análise da tradução, é necessário explicitar como os parâmetros musicais de “Construção” condicionam a leitura da letra e, por extensão, sua tradução. Ainda que a versão chinesa não seja cantável, mobilizamos os conceitos de *musema* e *sintaxe musical*, propostos pelo musicólogo Philip Tagg, em uso operacional restrito a este recorte: descrever a dependência entre repetição verbal, expectativa sonora, acentuação e progressão dramática em “Construção”. Desse modo, a análise permanece centrada na letra, observando como esses efeitos são preservados, deslocados ou neutralizados em chinês. Para isso, articulam-se, na sequência, à sintaxe musical proposta por Tagg e à proposição da literatura-mundo, como descoberta e expansão do cânone literário mundial.

2.1 Sintaxe musical e tradução de letra

Ao articular música e linguística ao longo de sua carreira acadêmica, Tagg desenvolveu o conceito de *musema*, definindo-o como a “menor unidade de significado musical” (2011, p. 15) e como “unidades mínimas de expressão” (2003, p. 16), caracterizando-o como um elemento portador de associações culturais e emocionais específicas, análogo ao morfema na linguística. Para Tagg, o *musema* pode manifestar-se como sequência melódica, padrão rítmico, sonoridade ou timbre vocal, e é identificável por meio de análise intertextual – comparando músicas de diferentes contextos – e intersubjetiva – associando estruturas musicais a respostas emocionais coletivas (Tagg, 2004). Tais unidades são, segundo o autor, fundamentais para compreender como a música comunica sentimentos em contextos sociais específicos. Como esclarece Tagg (1981), a música deve ser entendida como forma de comunicação interpessoal, em que emoções e estados afetivos individuais são criados e compartilhados por meio de estruturas sonoras organizadas de maneira não verbal, suscitando, naqueles que as compreendem, respostas emocionais e associativas correspondentes.

Dentro da análise da música popular, Tagg defende que essas unidades musicais carregam um significado reconhecível dentro de um contexto cultural

específico. Do ponto de vista operatório, esse arcabouço permite analisar a relação entre música e emoções, sobretudo no que tange ao papel do *musema* na gestão social da angústia e da tensão (Tagg, 2004), bem como ao dos acordes enquanto constituintes e modificadores da *sintaxe musical*: os *musemas*, conforme Tagg, possuem “valor semiológico de elementos pöieticamente denotados e sensíveis ao contexto em termos de uma sintaxe tanto dentro da obra [...] quanto da linguagem musical” (p. 10).

Aplicando esse arcabouço à canção “Deus lhe pague”, de Chico Buarque, Pinto (2024) analisa minuciosamente a construção da tensão, entre outros recursos, pelos chamados “acordes policiais”. Cabe ressaltar, porém, que o *musema* – à semelhança das palavras – não é necessariamente uma unidade autônoma: como exemplifica Tagg (2011), o acorde menor com nona maior, pensado como um elemento denotado pöieticamente, pode carregar sentidos conotativos, soando como acordes “de detetive” ou “de espião”. Para Tagg, “muitos outros acordes (e acordes são elementos musicais denotados pöieticamente, se for o caso), para que carreguem qualquer significado, dependem ou de sua posição sintática ou da linguagem na qual ocorrem” (2011, p. 10).

Em uso operacional restrito a este recorte, Tagg oferece o vocabulário analítico mínimo para descrever os efeitos músico-semióticos que atravessam a letra de “Construção”; Zhang Longxi, por sua vez, situa a circulação desses efeitos em um horizonte comparativo sino-brasileiro. A passagem do plano dos *musemas* ao da literatura-mundo mantém o foco na tradução e esclarece por que a versão chinesa de “Construção” pode ser lida como prática de mediação poética e epistemológica.

2.2 Tradução como expansão do cânone

Se Tagg ajuda a nomear os efeitos musicais que atravessam a letra, Zhang Longxi, ao propor que coincidências improváveis entre tradições distantes nos levem a repensar o universal literário, não autoriza uma comparação niveladora entre Brasil e China, mas oferece uma hipótese crítica: obras enraizadas em contextos locais podem produzir ressonâncias inesperadas, quando circulam por tradução. Três proposições sustentam esse argumento. Primeiro, a obra literária pode ser simultaneamente local e translocal: nasce de uma língua, uma história e uma forma, mas pode ser descoberta em outras constelações culturais. Segundo, a tradução não é suplemento secundário, mas mecanismo central da literatura-mundo, pois torna visíveis relações que o cânone mediado por línguas hegemônicas tende a obscurecer. Terceiro, as “afinidades inesperadas” não comprovam influência direta: indicam, antes, zonas de legibilidade comparativa que permitem repensar o universal, sem apagar assimetrias históricas.

É, nesse horizonte, que a paralaxe tradutória³ opera como dispositivo conceitual maior, e da qual decorre a descolonização do ato tradutório (Jatobá, 2025), entendida como o deslocamento da reflexão tradutória das epistemologias eurocêtricas que tendem a exotizar e estrangeirizar literaturas não hegemônicas. Em ambos, o tradutor atua criticamente entre dimensões literal, poética, imagética e, no caso de “Construção”, musical. Originalmente, a *paralaxe* designa a deslocação da posição aparente de um objeto observado (a obra), conforme a posição do observador (leitor); transposta para os estudos da tradução, metaforiza a multiplicidade de perspectivas que se apresentam na tríade texto de partida–tradutor–leitor, perspectiva atravessada pelas idiossincrasias e pelos diferentes tempos-espço de cada um desses elementos (Jatobá, 2019). Nesse prisma, tradução e tradutores assumem-se como agentes ativos e transcriadores, compelidos a “devorar” e transcriar, em sentido haroldiano, os elementos culturais e estéticos da obra original (Jatobá, 2019, 2025), sobretudo diante do desafio de recriar, para o leitor chinês, tal como argumenta Hu (2024), o dinamismo rítmico e a experimentação formal que distinguem a poesia modernista brasileira, marcada por rupturas sintáticas e métricas e por intensos jogos intertextuais e intersemióticos.

Desse modo, o debate desloca-se da questão da (im)possibilidade da tradução para os modos de realização da transmutação textual e as estratégias que aproximam ou distanciam a tradução dos elementos que compõem o “corpo” e o “espírito” da obra original (Jatobá, 2025). O desafio, portanto, consiste em rastrear as coincidências improváveis que se manifestam, entre texto original e texto traduzido, por meio do ritmo, da repetição e da musicalidade. Trata-se, no vocabulário de Zhang (2024), de tomar tais coincidências como instigação a repensar o universal e expandir, de fato, o cânone literário mundial.

Articular, portanto, o papel da tradução na circulação de literaturas não hegemônicas (Zhang, 2023, 2024) à proposta da paralaxe tradutória (Jatobá, 2019, 2025) implica reconhecer a tradução como espaço de encontro e de transformação cultural. Essa perspectiva exige do tradutor uma dupla atuação: leitor atento à musicalidade do texto e agente que, em sua prática, amplia os limites do que se considera “texto” e “música”. Em última análise, trata-se de (re)construir caminhos para a circulação da canção como obra literária – caminhos nos quais o corpo textual, apesar de sua aparente independência, permanece intrinsecamente ligado à dimensão musical e simbólica do original.

³ Em formulação correlata, Jatobá (2019, p. 140) atribui ao tradutor a tarefa de “sentir o impacto-efeito da imagem ‘original’, verbalizada e não verbalizada”, e de produzir, na cultura de chegada, “uma nova imagem que, por ser naturalmente diferente da ‘original’, seja a única que possa reproduzir o ‘impacto-efeito’” pretendido.

3. Interpretação da sintaxe musical de “Construção”

Para a nossa análise, importa reter três traços formais de “Construção”:

- (i) a métrica dodecassilábica e a série de finais proparoxítonos, que produzem unidade rítmica e tensão semântica e que intensificam a queda do trabalhador;
- (ii) a progressão acumulativa do arranjo orquestral, que articula instrumentos populares e elementos sinfônicos; e
- (iii) a permutação lexical e os desdobramentos sintáticos, que sustentam a leitura da canção como narrativa cumulativa. Esses elementos não são tratados como objeto musicológico autônomo, mas como parâmetros para a análise da versão chinesa: interessa, portanto, observar de que modo a tradução preserva, desloca ou neutraliza repetição, cadência, imagem e progressão narrativa.

3.1 Estrutura rítmica e simbolismo musical

O corpo textual da canção “Construção” apresenta estruturas rítmica, melódica e harmônica marcantes que desempenham papéis fundamentais na construção simbólica da narrativa, seja esse texto lido como letra de música, seja como poesia. Essas estruturas sobem gradualmente para acompanhar a narrativa até o ponto de queda. O jogo de troca de palavras e a repetição dos finais proparoxítonos (Quadro 1) fazem com que a tensão do enredo cresça paralelamente à imagem do operário subindo andaimes em uma construção. A tensão dessa escalada permite uma leitura de que o operário – elemento descartável dentro do “sistema” – se pendura no andaime, uma estrutura temporária, precária e insegura, para construir a estrutura sólida, segura e duradoura da construção para outrem, para o “sistema”. Essa tensão, presente na letra, é acentuada pela cadência repetitiva do samba, estabelecida pela percussão, pelo baixo e pela batida do violão, evocando a rotina exaustiva em que o operário realiza mecanicamente suas tarefas. No arranjo musical de Rogério Duprat, esse ritmo contínuo e repetitivo reforça a ideia da alienação do trabalhador, que se torna apenas mais um elemento na engrenagem produtiva de base fordista.

Por um lado, as palavras proparoxítonas criam e mantêm uma relação rítmica de mimese com a acentuação sincopada da percussão, resultante da sobreposição polirrítmica do samba. Por outro lado, os *musemas* reforçam a progressão rítmica da sintaxe musical do arranjo e, ao mesmo tempo, dialogam com a mensagem da letra, que descreve a jornada diária desse indivíduo, marcando seus passos em direção ao trabalho, à travessia da rua e à ascensão no edifício em construção em um crescimento constante da tensão e da angústia. Dessa forma, a música – tanto no seu corpo textual, como no seu corpo musical – alude criticamente ao sistema capitalista, que privilegia a automação e a massificação em detrimento da expressão individual.

Corpo fixo	Palavras intercambiáveis		
	1º Bloco	2º Bloco	3º Bloco
1. Amou daquela vez como se fosse	a última	o último	máquina
2. Beijou sua mulher como se fosse	a última	a única	lógico
3. E cada filho seu como se fosse	o único	o pródigo	-
4. E atravessou a rua com seu passo	tímido	bêbado	-
5. Subiu a construção como se fosse	máquina	sólido	-
6. Ergueu no patamar quatro paredes	sólidas	mágicas	flácidas
7. Tijolo com tijolo num desenho	mágico	lógico	-
8. Seus olhos embotados de cimento e	lágrima	tráfego	-
9. Sentou pra descansar como se fosse	sábado	um príncipe	um pássaro
10. Comeu feijão com arroz como se fosse	um príncipe	o máximo	-
11. Bebeu e soluçou como se fosse	um naufrago	máquina	-
12. Dançou e gargalhou como se	ouvisse música	fosse o próximo	-
13. E tropeçou no céu como se	fosse um bêbado	ouvisse música	-
14. E flutuou no ar como se fosse	um pássaro	sábado	um príncipe
15. E se acabou no chão feito um pacote	flácido	tímido	bêbado
16. Agonizou no meio do passeio	público	naufrago	-
17. Morreu na contramão atrapalhando o	tráfego	público	sábado

Quadro 1 – Processo de construção poética e do enredo em “Construção”

Por fim, Lima (2022), professor e pesquisador de composição musical, analisa os aspectos harmônicos do início da música e sua relação com os símbolos presentes na letra. Essa perspectiva sugere que a harmonia inicial não apenas define o tom da narrativa, mas também contribui para a atmosfera de tensão e repetição que acompanha a trajetória do operário. Desde os primeiros acordes, predominam tonalidades menores, que reforçam o caráter melancólico e angustiante da canção. O efeito de monotonia é intensificado pela alternância de um mesmo acorde com inversões no baixo, gerando dissonâncias sutis que espelham a repetitividade e a opressão do ambiente de trabalho. Igualmente importante é o fato de que a melodia se move sistematicamente para cima, linha por linha, acompanhando a ascensão narrativa do operário.

3.2 Crescendo musical e construção dramática

O arranjo musical original de “Construção” segue um *crescendo* no qual novos instrumentos são adicionados ao longo da canção, culminando em uma orquestração sinfônica imponente. Esse crescimento sonoro simboliza os diferentes estágios da edificação de um prédio, em que novos elementos vão sendo incorporados até que a estrutura esteja completa. No entanto, em vez de transmitir uma sensação de estabilidade e realização, essa evolução musical acompanha o aumento da tensão e a iminente tragédia do protagonista.

Conforme a música avança, o clima de tensão se intensifica. A introdução do agogô contribui para essa construção dramática ao simular o som ritmado de um martelo ou bigorna, enfatizando o caráter mecânico e

repetitivo do trabalho operário. Em um momento crucial da canção, quando a letra menciona “...e tropeçou no céu como se fosse um bêbado”, a entrada das cordas cria um efeito de embriaguez e desorientação. Esse efeito ganha ainda mais impacto quando, logo em seguida, a letra afirma “...e flutuou no ar como se fosse um pássaro”, conferindo leveza à melodia e sugerindo uma efêmera liberdade antes da queda inevitável.

A entrada dos metais marca um novo estágio na progressão do arranjo. Nesse ponto, a música adquire uma atmosfera caótica e um tom dramático, refletindo não apenas a confusão sonora do trânsito urbano, mas também a própria vida do operário, que, ao cair da construção, se torna uma peça descartável no grande jogo da economia capitalista. O arranjo orquestral sugere, portanto, que a morte do operário não é um evento isolado, mas, sim, uma consequência da própria estrutura da sociedade, em que os trabalhadores são constantemente substituídos.

3.3 Clímax e desfecho musical

No decorrer da canção, há momentos em que o arranjo adquire um tom solene, como nas palavras “*príncipe*” e “*máximo*”. Esse contraste sonoro sugere uma ironia trágica, enfatizando a desconexão entre a grandeza ilusória dos termos empregados e a realidade brutal enfrentada pelo operário. A aceleração do andamento musical parece refletir as diferentes “sobriedades” do passo trôpego do personagem, reforçando a ideia de perda de controle sobre sua própria trajetória e destino. Por exemplo, a mudança do tropeçar no céu “...como se fosse um bêbado” – sentido negativo da embriaguez – para “...como se ouvisse música” – sentido positivo da embriaguez figurada como inebriamento – *é um recurso utilizado durante toda a letra*. Quando se alternam as proparoxítonas do final de cada verso, criam-se diferentes sentidos para as palavras e ações similares e, dependendo da sua colocação no verso, simula-se a combinação do encaixe de tijolos e argamassa de uma construção, criando diferentes urdiduras, texturas e dimensões com usos alternados dos mesmos materiais.

O *breque* na canção – um momento de interrupção abrupta – coincide com o verso “*morreu na contramão*”. Esse recurso musical simboliza tanto a morte súbita do operário quanto um retorno inesperado (*contramão*), criando um efeito de choque e descontinuidade. Contudo, essa interrupção é breve, pois a estrutura musical rapidamente retoma seu ritmo inicial. Isso sugere que, mesmo diante da tragédia, a engrenagem do sistema não se detém. A introdução dos metais nesse trecho pode ser interpretada como uma representação sonora de uma ambulância atravessando o trânsito, reforçando a sensação de indiferença diante da perda de uma vida.

A caminho do desfecho, quando a música alcança seu ápice dramático, o ritmo se intensifica ainda mais. A aceleração representa a retomada frenética do cotidiano, simbolizando a luta constante pela sobrevivência e a dura realidade enfrentada pelos trabalhadores. O arranjo de Rogério Duprat atinge seu momento mais épico, simulando, por meio de efeitos sonoros, o caos, as agruras e as angústias da existência operária.

Findos os versos de “Construção”, há uma reprodução de três estrofes da canção que abre o álbum (“Deus lhe pague”), fechando-se o primeiro ciclo do álbum, no qual as quatro primeiras canções são marcadas por sintaxes musicais únicas, mas intimamente correlacionadas e dialogantes. É, nesse momento da canção e do álbum, que a confusão sonora do arranjo atinge sua máxima densidade simbólica, remetendo às contradições das desigualdades sociais e à ironia das promessas religiosas que servem como um consolo ilusório para as injustiças do mundo material. O retorno desses versos reforça a mecanização da experiência operária e a circularidade da opressão que a tradução chinesa precisa tornar legível, ainda que sem reproduzir integralmente seus efeitos rítmicos.

4. Análise da tradução

A tradução de “Construção” exige atenção à musicalidade, à métrica, às imagens poéticas e aos jogos de palavras. Na versão chinesa, o desafio é agravado pelas diferenças fonéticas e prosódicas entre português e chinês e pelo *skopos* informativo-interpretativo do texto, destinado à leitura e à projeção em contexto performático. A análise indica que, embora a tradução recorra frequentemente à literalidade, ela não se reduz a uma tradução estritamente literal: há tentativa de reconstruir, por meio da repetição e de escolhas lexicais, parte da tensão poética da letra.

Essa tentativa é evidente no uso recorrente de 彷彿 (*fǎngfú*) para traduzir “como se fosse” e transpor imagens metafóricas para uma linguagem que se coadune com a sensibilidade literária chinesa. Todavia, embora haja simetria e consonância lexical em muitos trechos, a tradução não prioriza a transposição dos jogos sonoros que estruturam o texto de partida. Por exemplo, a expressão “Amou daquela vez como se fosse a última” é traduzida como 他做了愛，彷彿這是最後一次 (*tā zuòle ài, fǎngfú zhè shì zuìhòu yíci*). A substituição de “amar” por “fazer amor” (做了愛, *zuòle ài*) mantém a inteligibilidade, mas desloca o registro afetivo do verso: a concisão ambígua de “amar” dá lugar a uma formulação mais explícita e corporal em chinês.

Essa tensão é ainda mais evidente quando se analisam as estratégias de repetição usadas em outras partes da canção: enquanto a versão em português distribui repetições que gradualmente intensificam a carga emotiva e rítmica, como a escalada em um andaime por etapas, a versão chinesa opta por uma

repetição que, embora formalmente similar, pode não evocar o mesmo efeito devido às particularidades fonéticas e prosódicas do idioma. Por exemplo, no verso “Subiu a construção como se fosse máquina”, embora a palavra “máquina” (機器, *jīqì*) seja mantida, o efeito poético e rítmico se transforma, adaptando-se ao sistema de expressões do chinês. Além disso, a escolha do verbo “爬上了” (*pá shàngle*, subir escalando) enfatiza um esforço físico sobre-humano para escalar o edifício, alterando a fluidez, a leveza e o caráter metafórico do texto de partida, o que posteriormente impactará o entendimento do leitor chinês durante a queda do operário e a leveza do verso original: “flutuou no ar como se fosse pássaro”.

Nos versos que descrevem o “tropeçar no céu como se fosse um bêbado” e “flutuar no ar como se fosse um pássaro”, a tradução literal mantém as imagens visuais – “他在天空中踉跄，彷彿他是一個醉漢” (*tā zài tiānkōng zhōng liàngqiàng, fǎngfú tā shì yīgè zuìhàn*) e “他在空中飄浮，彷彿他是一隻鳥” (*tā zài kōngzhōng piāofú, fǎngfú tā shì yī zhīniǎo*) –, mas reconfigura o ritmo e a musicalidade do original. A ausência dos finais proparoxítonos e o fluxo tonal do chinês produzem uma cadência distinta, menos marcada por pausas regulares. Do mesmo modo, em “Tijolo com tijolo num desenho mágico”, a tradução “磚頭一塊一塊地堆砌，像是魔術般的圖案” (*zhuāntóu yīkuàiyīkuài dì duīqì, xiàng shì móshù bān de tú'àn*) reproduz a imagem construtiva, mas desloca para a repetição lexical aquilo que, em português, se apoia em aliteração, acento e cadência proparoxítona.

À luz do escopo da tradução de canção de Low (2017), a ausência de equivalentes métricos ou sonoros não deve ser tomada como falha, pois a versão analisada foi concebida para leitura e projeção. Ainda assim, a comparação formal é relevante, porque permite descrever quais efeitos poéticos da letra-fonte, tais como repetição, cadência, ambiguidade e progressão imagética, são preservados, deslocados ou atenuados, quando a tradução privilegia a inteligibilidade semântica. Essa leitura contribui para a descolonização do ato tradutório, pois permite tratar as diferenças linguísticas e culturais entre o Brasil e a China como deslocamentos paralácticos, situados em diferentes tradições literárias e desvinculados de epistemologias eurocêntricas que, frequentemente, exotizam e estrangeirizam a tradução de literaturas não hegemônicas, reforçando uma “miopia eurocêntrica” em relação a diferentes tradições literárias (Zhang, 2024, p. 2). Portanto, o objetivo da análise é convocar uma crítica à literatura ocidental como modelo literário universal e ressaltar a urgência de reexaminar noções de língua, literatura e tradução em diferentes tempos-espacos, espacos geográficos e contextos linguístico-culturais.

4.1 Análise comparativa

A análise comparativa entre “Construção” e as canções chinesas “Demitido”⁴ e “Mate aquele cara de Shijiazhuang”⁵ revela pontos de convergência e divergência que enriquecem tanto a compreensão das especificidades culturais de cada obra quanto os desafios inerentes à tradução poética e musical. Essa comparação permite refletir sobre como, em diferentes tradições literárias, se articulam recursos como a repetição, o ritmo, o arranjo musical, a prosódia, o enredo verbal e musical, entre outros, para transmitir críticas sociais e as experiências universais dos trabalhadores.

Em “Construção”, Chico Buarque constrói uma narrativa trágica e irônica sobre a vida de um operário cujos gestos cotidianos – “Amou daquela vez como se fosse a última”, “Beijou sua mulher como se fosse a única” – se repetem mecanicamente até culminarem num final abrupto e caótico. A canção critica a alienação e a desumanização impostas pela sociedade industrial, em que o trabalhador se torna um “tijolo” na engrenagem capitalista. De maneira similar, as canções chinesas abordam o cotidiano e as angústias do trabalhador, embora inseridas em contextos sociopolíticos distintos. Em “Demitido”, por exemplo, a repetição enfática de “我下岗了” (“*eu fui demitido*”, wǒ xiàgǎng le) ressalta a sensação de impotência diante do desemprego e da desvalorização no ambiente de trabalho, refletindo a experiência de trabalhadores afetados pelas reformas e crises no sistema estatal chinês. Já em “Mate aquele cara de Shijiazhuang”, o uso de imagens contundentes e repetitivas – como em “如此生活30年 直到大厦崩塌” (“*assim se vive por 30 anos, até a construção desmoronar*”, rúcǐ shēnghuó30nián zhídào dàshà bēngtā) – constrói uma metáfora violenta que remete à desintegração tanto física quanto simbólica do espaço urbano, enfatizando a precariedade e o peso da rotina operária.

Embora “Construção” dialogue com o contexto da industrialização brasileira dos anos 1970 – marcada pela crítica à exploração do operário e à rigidez de um sistema capitalista –, as canções chinesas analisadas refletem tensões ligadas à modernização, à reestruturação econômica e à perda de identidade dos trabalhadores diante das reformas e da competitividade exacerbada.

Em “Demitido”, a crítica social emerge de forma direta, com linguagem coloquial e humor ácido, enquanto “Mate aquele cara de Shijiazhuang” adota uma postura mais dramática e quase surreal, em que o violento refrão serve como metáfora para a opressão e a desumanização. Por exemplo, a utilização

⁴ Letra, música e interpretação de Wan Xiaoli em 2002, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z4Jt-3rb6X8> (a partir do minuto 24:24).

⁵ Letra composta por Ji Geng em 2010 e música composta e cantada por Dong Yaqian, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NLqaEnq1IPA>.

de imagens fortes – como o uso de “假枪” (“*arma falsa*”, jiǎqiāng) – remete a um universo em que a violência e a farsa se misturam para denunciar a precariedade da vida dos trabalhadores.

Porém, em “Construção”, o uso de metáforas construtivas e a alusão à montagem de um edifício revelam, de forma poética, a mecanização da existência humana, destacando como o indivíduo é reduzido a um elemento substituível na engrenagem social. Essa tensão entre o individual e o coletivo, entre a poesia e a realidade nua, é abordada tanto na obra de Chico Buarque, quanto nas canções chinesas, embora a forma e os recursos estilísticos variem conforme os códigos culturais. Enquanto Chico utiliza a ambiguidade e o subtexto para criticar o sistema, os compositores chineses empregam uma repetição mais literal e um tom, por vezes, até grotesco, para enfatizar a crise existencial do trabalhador.

Portanto, apesar das diferenças contextuais – o Brasil dos anos 1970 e a China contemporânea –, todas as obras convergem na denúncia da desumanização do trabalhador, utilizando a repetição como estratégia para enfatizar a monotonia e a tragédia de uma existência reduzida ao labor repetitivo. Nesse sentido, um aspecto central em “Construção” é o uso sistemático da repetição, que estrutura a canção de forma quase arquitetônica, como se cada verso fosse um tijolo a compor um edifício que se ergue e, finalmente, desaba. Essa repetição, marcada por frases que se reconstroem em variações – “como se fosse...” – e com “acordes policiais” (ver Pinto, 2024), pode ser entendida como um conjunto de *musemas* que se somam para criar a totalidade do efeito musical e poético, tanto na sintaxe do *corpo musical*, como na sintaxe do *corpo textual* e do *corpo poético*.

Nas canções chinesas, a repetição também desempenha papel fundamental. Em “Mate aquele cara de Shijiazhuang”, a estrutura repetitiva de “*assim se vive por 30 anos, até a construção desmoronar*” funciona como um refrão que, a cada repetição, intensifica o sentimento de inevitabilidade e fatalismo. De forma análoga, “Demitido” utiliza a recorrência de “*Eu fui demitido*”, para evidenciar a ruptura da estabilidade e a perda de identidade do trabalhador. Essa similaridade estrutural entre as obras, apesar das diferenças linguísticas e culturais, revela uma convergência na representação da experiência operária, em que a reiteração de imagens e frases cria um ritmo quase hipnótico, elemento que, segundo Tagg (2011), é essencial para a constituição do sentido em músicas populares. Contudo, nas canções chinesas, a cadência das letras, que complementa os *musemas* e contribui para a sintaxe do *corpo musical*, veicula associações significativamente menos tensas e angustiantes.

A tradução dessas obras impõe desafios singulares e é imperioso enfatizar que a tradução de poesia e música não se resume a uma transposição literal de palavras, mas envolve a transferência do ritmo, sonoridade e das nuances

culturais subjacentes. No caso de “Construção”, a musicalidade da língua portuguesa – com sua cadência, suas rimas e seu jogo de sons – é intrínseca ao seu efeito poético. Em contrapartida, as canções chinesas dependem fortemente dos tons e da estrutura silábica do mandarim, elementos linguísticos aparentemente inconciliáveis entre as duas línguas.

Nesse contexto, a ideia de paralaxe tradutória (Jatobá, 2019, 2025) permite compreender que a tradução não é uma simples reprodução do original, mas uma reorientação que pode gerar novas interpretações e realinhar as “distâncias” culturais. Assim, ao mobilizar as ideias de Tagg nos estudos da tradução, observamos que, ao traduzir trechos como “我下岗了” (“*eu fui demitido*”) ou “如此生活30年 直到大厦崩塌” (“*assim se vive por 30 anos, até a construção desmoronar*”), o tradutor precisa considerar não apenas o conteúdo semântico, mas também a função rítmica, a repetição e a carga simbólica – elementos fundamentais para a constituição do sentido da *sintaxe musical*.

Em síntese, a paralaxe tradutória opera como dispositivo para capturar “pontos cegos” entre o original e a tradução, permitindo que esta revele aspectos que, de outra forma, permaneceriam ocultos. Assim, a ênfase na repetição em “Construção” pode ser recontextualizada na tradução para o chinês de forma a manter o efeito hipnótico do original, ainda que adaptada às convenções sonoras da língua chinesa.

5. Considerações finais

Como exemplo de circulação literária direta entre o português e o chinês, o presente estudo contribui para deslocar o ato tradutório de epistemologias eurocêntricas que, historicamente, têm orientado a tradução literária, a partir de um prisma ocidentalizante e centrado *nas, pelas e para* as literaturas do Norte Global. Esse deslocamento epistemológico e paralático descoloniza o ato tradutório e permite ressignificar as tradições literárias e culturais da China e do Brasil, a partir de uma perspectiva ancorada na tríade texto–tradutor–leitor *do, no, pelo e para o* Sul Global. Ao amparar-se em abordagens que questionam a centralidade dos sistemas literários hegemônicos, a transposição de “Construção” para um diálogo sino-lusófono torna visível um espaço de afinidades inesperadas entre diferentes formas de legibilidade poética e social, contribuindo para a ampliação do cânone da literatura mundial por meio da tradução e da circulação de obras, autores e tradições historicamente marginalizados pela miopia eurocêntrica.

Nossos argumentos defendem que, embora a tradução da letra para o chinês seja robusta em sua estrutura formal e atenda aos propósitos e objetivos do concerto, há outras possibilidades e caminhos para aproximar a forma e o conteúdo musical da tradução à ironia poética do original, abrindo espaço

para debates futuros sobre a interseção entre tradução literária e tradução de canção. A análise evidencia uma tensão produtiva: por um lado, a tradução preserva repetição e progressão narrativa; por outro, privilegia o enredo verbal em detrimento de parte do enredo poético-sonoro. Essa diferença deve ser lida menos como falha do que como efeito das sintaxes linguísticas, culturais e musicais em contato.

Por fim, a tensão entre enredo verbal e enredo poético-sonoro ressalta a necessidade de se repensar a tradução de letra como prática intersemiótica, na qual a harmonia em relação ao texto original deve ser equilibrada com a capacidade de provocar uma experiência estética similar no leitor e no ouvinte do idioma-alvo. Nesse sentido, caso se busque na tradução de canção uma experiência que vá além da transposição linguística e que leve em consideração os elementos semióticos da música, a tradução não pode ser encarada apenas como uma reprodução do sentido literal do corpo textual da canção, mas como uma reinterpretação que, idealmente, integra a sintaxe musical e o corpo poético da letra. Assim, inevitavelmente, a tradução configura-se como (re) construção e devoração: devorar, em outra língua, a cadência, a repetição, os jogos de linguagem e a densidade emocional de uma obra cuja força nasce justamente da tensão entre (des)harmonia e (re)arranjo.

Referências

- HU, Xudong. Traduzir a poesia brasileira. *Pontos de Interrogação—Revista de Crítica Cultural*, 14, n. 1, p. 205–220, 2024. <https://doi.org/10.30620/pdi.v14n1.p205>
- JATOBA, Júlio Reis. Poesia e (in)traduzibilidade na língua chinesa. *Scientia Translationis*, n. 13, p. 213–223, 2013. <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p213>
- JATOBA, Júlio Reis. Poéticas do Traduzir a, na e para a China: uma proposta. *Cadernos de Tradução*, 39, n. especial, p. 120–147, 2019. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39nespp120>
- JATOBA, Júlio Reis. Entre espelhos, paralaxes e afinidades inesperadas: (re)visitando a tradução das poesias chinesa e brasileira. *Cadernos de Tradução*, 45, n. 3, p. 1–27, 2025. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e108586>
- LIMA, Paulo Costa. Construção de Chico Buarque: visão de síntese. FALA CANÇÃO!, YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z5irTS2bMLs>. Acesso em: 21 fev. 2026.

- LOW, Peter. Purposeful translating: The case of Britten's vocal music. In: MINORS, H. J. (Ed.). *Music, text and translation*. Bloomsbury, 2013. p. 69–80.
- LOW, Peter. *Translating song: Lyrics and texts*. Routledge, 2017.
- NORD, Christiane. *Text analysis in translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2006.
- PINTO, Guilherme de Alencar. Análise de “Deus lhe pague” de Chico 40 anos depois. *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 6, n. 2, p. 82–95, 2024. <https://doi.org/10.53689/cp.v6i2.271>
- TAGG, Philip. *On the specificity of musical communication*. Guidelines for Non-Musicologists. Gothenburg: University of Gothenburg, 1981.
- TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, 14, n. 23, p. 5–42, 2003.
- TAGG, Philip. Para que serve um musema? Antidepressivo e a gestão musical da angústia. In: *V Congresso da IASPM–LA*, 2004, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: p. 1–16.
- TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. *Per Musi*, 23, p. 7–18, 2011.
- VERMEER, Hans J. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, Berlin, v. 23, n. 3, p. 99-102, 1978[2009]. <https://doi.org/10.1515/les.1978.23.3.99>
- ZHANG, Longxi. *A history of Chinese literature*. London: Routledge, 2023.
- ZHANG, Longxi. *World Literature as Discovery: Expanding the World Literary Canon*. Taylor & Francis, 2024.

Júlio Reis Jatobá. Professor Assistente na Universidade de Macau. Possui licenciatura em Letras pela Universidade de Brasília, mestrado em Linguística Aplicada e doutorado em Estudos Literários e Interculturais pela Universidade de Macau (2020). Leciona na China desde 2006 tendo, entre 2010 e 2015, atuado como leitor do Ministério das Relações Exteriores do Brasil na Guangdong University of Foreign Studies (Guangzhou). Sua pesquisa e docência abrangem tradução literária, estudos literários e interculturais, e multilinguismo. Atualmente, é vice-coordenador institucional da Cátedra UNESCO “Políticas Linguísticas para o Multilinguismo” na Universidade de Macau.

E-mail: juliojatoba@um.edu.mo

Declaração de Autoria

Júlio Reis Jatobá, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 23/04/2026

Aceito em: 20/06/2026