



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
BACHARELADO EM LETRAS – TRADUTOR PORTUGUÊS E JAPONÊS

## **LUGARES DE ENCONTRO ENTRE BOSSA NOVA E HAICAI**

**LEONARDO PINTO DOS REIS**

PORTO ALEGRE  
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
BACHARELADO EM LETRAS – TRADUTOR PORTUGUÊS E JAPONÊS

## **Lugares de encontro entre bossa nova e haikai**

**Leonardo Pinto dos Reis**

Monografia apresentada ao Instituto de Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como  
requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel  
em Letras.

Orientador: Professor Doutor Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre  
2022

#### CIP - Catalogação na Publicação

Reis, Leonardo  
Lugares de encontro entre bossa nova e haikai /  
Leonardo Reis. -- 2022.  
44 f.  
Orientador: Andrei dos Santos Cunha.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor Português e  
Japonês, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. bossa nova. 2. haikai. 3. Literatura Comparada.  
4. tradução. 5. performance. I. dos Santos Cunha,  
Andrei, orient. II. Título.

*Ao Vô Neto, pelos ensinamentos, olhares e silêncios*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Marisa e Regis, que, através de palavras, sentimentos e exemplos, sempre me incentivaram em todas as escolhas, e me apoiaram em todos os momentos.

Aos meus amigos de infância Brayan, Alex e Diogo, pelos anos que passamos juntos, descobrindo a vida e o valor da amizade.

Ao amigo Marlon, que em nossas conversas sobre literatura, música, história e política, me fez entender que o meu futuro estava na área da Letras.

À minha namorada Brendha, pelo amor, companheirismo, cumplicidade, apoio e todas as memórias boas que já construímos.

Ao meu orientador Andrei Cunha, não apenas pelas instruções na realização deste trabalho, mas por todo o auxílio prestado durante a graduação, sempre solícito a esclarecer dúvidas e a incentivar meus interesses acadêmicos, de modo amigável e acessível.

À professora Rita Lenira, por, lá em 2017, ter me estimulado a desenvolver estudo feito na disciplina de Literatura Comparada, fato que culminou nas reflexões apresentadas nesta monografia.

A todos que, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, me ajudaram na produção deste trabalho.

*Gostava de ficar horas e horas à beira do rio, ouvindo o coaxar dos sapos e vendo a luz, a claridade, os reflexos do sol na água. Tentava compreender aquilo tudo. Consegui sentir — compreender não compreendi. Mas aquilo ficou em mim e ainda hoje carrego comigo um bocado de todo aquele alumbramento.*

*João Gilberto*

*Lua de outono —  
Passei a noite toda  
Andando ao redor do lago.*

*Matsuo Bashô*

## RESUMO

O presente trabalho apresenta aproximações entre letras de canções bossa-nova brasileiras e poemas haikai japoneses no intuito de construir um âmbito de diálogo entre essas manifestações artísticas. Para tal realização, lança mão de estudos nas áreas da Literatura Comparada, Tradução e Teoria da Recepção a fim de explorar diferentes ângulos de abordagem crítica e teórica, visando uma maior produtividade comparativa. A partir de uma perspectiva histórica, é feita a descrição dos contextos socioculturais do Brasil e do Japão, partindo de momentos anteriores às épocas de surgimento da bossa nova e do haikai. Essa contextualização localiza as manifestações artísticas em relação as suas respectivas tradições literárias, ideais estéticos vigentes e arranjos das camadas sociais; assim destacando elementos que direcionam para a comparação aqui proposta. Dentro desse panorama, são trazidos conceitos estéticos da literatura japonesa versando sobre imagética e semântica; princípios poéticos de ambas as manifestações artísticas, amparados em Tatit (2002; 2021), Kawamoto (2000) e Goga (2007), e tomados do ponto de vista da *performance* da recepção proposta por Zumthor (2018); práticas tradutórias, sob os preceitos de Meschonnic (1980; 2010), e Bassnett (1993); e as comparações propriamente ditas, calcadas em interpretações desenvolvidas a partir de análises críticas. Tais tópicos são abordados com o objetivo de construir três lugares de encontro entre as manifestações artísticas: a reinterpretação da tradição, a concatenação de imagens associada à aglutinação de significados, e o papel dos agentes da recepção na significação das obras. A partir da produção desses espaços de interação, se constitui o referido âmbito de diálogo entre haikai e bossa nova, acarretando dois desdobramentos: o desenvolvimento de uma abordagem que se posiciona em contrário a perspectivas majoritárias que tomam as culturas do Brasil e do Japão como discrepantes entre si; o direcionamento para uma possibilidade de ampliação do horizonte comparativo aqui proposto, estimulando aproximações entre outros objetos culturais dos dois países a partir de novas investigações.

**Palavras-chave:** bossa nova; haikai; Literatura Comparada; tradução; *performance*.

## SUMÁRIO

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| 1 ORIGENS E ESTRUTURAÇÃO..... | 10 |
| 2 BASE TEÓRICA.....           | 12 |
| 3 LUGARES DE ENCONTRO .....   | 15 |
| 3.1 Bossa nova.....           | 15 |
| 3.2 Haicai .....              | 22 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....  | 40 |
| 5. REFERÊNCIAS.....           | 41 |

## I ORIGENS E ESTRUTURAÇÃO

Este trabalho nasce de uma combinação de interesses artísticos que foram sendo desenvolvidos durante meu percurso de vida e acabaram rumando para um mesmo ponto norteador — fato motivador deste trabalho comparativo. Apresentados dentro da linha argumentativa que aqui será exposta, esses interesses constituem um diálogo produtivo entre a bossa nova e o haikai, exemplificado através de aproximações entre essas manifestações artísticas com base em elementos históricos, estéticos e poéticos. Os princípios incentivadores de tal proposta surgiram natural e espontaneamente, através da audição, leitura e execução de canções bossa-nova e poemas haikai, e da associação desses objetos artísticos com o meu cotidiano. Por ter nascido e vivido a infância no interior do Rio Grande do Sul, sempre estive próximo à natureza e, nessa região de clima subtropical, cresci podendo observar o ciclo das estações. Além disso, o ambiente familiar também incentivou o consumo de música e de livros, e foi nesse âmbito que ouvi as primeiras canções populares brasileiras e li os primeiros poemas com temática natural, incluindo haicais. Através dessas primeiras experiências, pude perceber a influência das manifestações naturais nos objetos artísticos, e como essas se associavam a sentimentos e estados de espírito — ainda que, nesse primeiro momento, eu estivesse motivado apenas por uma curiosidade intuitiva. Encontros posteriores, dentro do âmbito acadêmico, expandiram as reflexões sobre essas primeiras impressões, agregando a elas outras melhor embasadas, as quais possibilitaram avaliações fundadas em dados históricos e em análises crítica e teoricamente construídas. Junto a textos que versaram especificamente sobre a bossa nova e o haikai, também existiram leituras que, no contexto deste trabalho, trataram de aspectos relacionados; quais sejam: questões de Literatura Comparada, teoria literária e tradução.

Buscando melhor esclarecer como se deu a evolução dessa reflexão e também o âmbito que abrange esse trabalho, farei uma breve síntese dos estudos que produzi: o primeiro, intitulado “Haicais de Kobayashi Issa: traduções para o ocidente” (2019) comparou traduções de três haicais do poeta japonês para o par de línguas português brasileiro/inglês estadunidense, apresentando uma análise crítica dos textos de chegada em ambos os idiomas e refletindo sobre as estratégias tradutórias utilizadas para a manutenção do efeito artístico, da “informação estética” (CAMPOS, 2006). O segundo, “Quatro haicais de Bashô: por uma poética comportamental” (2021), foi escrito em coautoria com meu orientador Andrei Cunha e apresenta uma prática teórica da tradução — conforme os preceitos de Meschonnic (1980) — de quatro poemas considerando aspectos das poéticas de Bashô e João Gilberto para a construção dos textos de chegada. Por fim, o artigo “Um diálogo estético entre a bossa nova e o haikai (2022)”,

também em coautoria com o professor Andrei Cunha, compara três letras bossa-nova e quatro haicais de Bashô observando o papel do ouvinte/leitor na construção do componente semântico das obras, segundo os preceitos de Zumthor (2018), que associam o conceito de *performance* à recepção literária.

Assim, o presente trabalho constitui uma aproximação entre haicai e bossa nova que engloba os caminhos já percorridos nos estudos recém citados, apresentando componentes teóricos, contextualizações históricas e análises de poemas e letras de canção. Sua estrutura é a seguinte: primeiramente, são apresentados os referenciais teóricos da Literatura Comparada, dos estudos de tradução e da teoria literária que serão empregados para embasar as aproximações entre haicai e bossa nova. O objetivo dessa seção inicial é apresentar pressupostos que sustentam os argumentos e as análises desenvolvidas nas subdivisões sucessoras, de modo a propiciar uma melhor localização deste trabalho no âmbito dos estudos literários.

Após, inicia-se uma apresentação cronológica da bossa nova dentro do contexto da canção popular brasileira na qual serão apresentados componentes elementares para a constituição desse gênero artístico, e também aspectos socioculturais do Brasil da primeira metade do século XX. Com o auxílio de exemplos de letras de canção e poema, construirei o ambiente de concepção e estabelecimento da bossa nova, focando em aspectos relativos aos compositores, ao público, ao cenário político e das classes sociais, e aos ideais estéticos em voga durante o período. Esses pontos servirão como ensejo para as aproximações com o haicai que serão realizadas na seção posterior.

A terceira e última parte do trabalho, é uma descrição da linha do tempo do haicai — embasada em estudos que versam sobre a poética e a estética dessa poesia e também sobre a história do Japão — a qual apresenta pormenores socioculturais da origem e estabelecimento do haicai até a época de Matsuo Bashô, em um recorte que vai do final da Era Heian (794-1192) ao terço inicial da Era Edo (1600-1868). Ao longo desse relato, trarei conceitos da literatura japonesa cujas definições se darão junto à análise de poemas; método que tem o objetivo de explicitar na prática tais concepções, construindo um guia de interpretação do haicai japonês à medida que sua cronologia é exposta. Dentro desse panorama, serão construídas as comparações entre haicai e bossa nova que, por sua vez, irão revelar os três lugares de encontro aqui propostos entre as manifestações artísticas: o da reinterpretação da tradição, o da concatenação de imagens associada à aglutinação de significados, e o do gesto *performático* dos agentes da recepção na significação das obras.

## 2 BASE TEÓRICA

A construção dos lugares de encontro entre bossa nova e haikai proposta neste trabalho se constitui dentro da disciplina da Literatura Comparada, observando tendências contemporâneas dessa área de estudo. Em especial, aproxima-se de perspectivas que não se amparam em questões de influência entre as manifestações literárias analisadas. Para assegurar a produtividade da aproximação sob esses termos, as considerações de René Wellek (1994) a respeito da Literatura Comparada se fazem relevantes. Esmaecendo o conceito de fronteira e incluindo outros processos além da comparação propriamente dita, essa perspectiva dita a tônica da abordagem desenvolvida neste trabalho:

[a Literatura Comparada é] o estudo da literatura independente de fronteiras linguísticas, étnicas e políticas. [e assim] Não pode limitar-se a um único método: em seu discurso, descrição, caracterização, interpretação, narração, explanação, avaliação usam-se tanto quanto comparação. Nem tampouco pode a comparação confinar-se a contatos históricos reais. (p. 132)

Desse modo, Wellek corrobora a possibilidade de relação entre haikai e bossa nova, e também assegura a necessidade de se discorrer sobre questões descritivas e narrativas (a apresentação do contexto histórico e sociocultural), avaliativas (a análise crítica de haicais e letras bossa-nova) e interpretativas (a prática teórica da tradução e a teoria da recepção) para o embasamento das aproximações. Ademais, se “as três principais ramificações do estudo de literatura — história, teoria e crítica — implicam-se mutuamente” (WELLEK, 1994, p. 133), englobar esses diferentes modos de olhar os objetos analisados torna-se um método produtivo para a reflexão aqui proposta.

Neste trabalho, a contextualização histórica da bossa nova é realizada com base nos estudos de Tatit (2002; 2004; 2021), Matos (2015), Vicente, De Marchi e Gambaro (2016) e Napolitano (2012). Investigando a evolução da canção popular brasileira ao longo do tempo, esses trabalhos trazem os aspectos históricos e socioculturais que serão alinhavados na proposta deste estudo. De modo similar, a cronologia do haikai também é descrita considerando pormenores sociais e culturais, a partir das obras de Shirane (1998; 2012), Henshall (2004), Franchetti, Doi e Dantas (1996), Kawamoto (2000) e Cunha (2019). Essas abordagens têm o objetivo de embasar o primeiro lugar de encontro aqui proposto, aquele formado pelas relações que haikai e bossa nova estabeleceram com suas respectivas tradições — a da poesia tradicional japonesa (*waka*) para o primeiro; a do samba enquanto canção popular para a segunda.

A exposição do modo como os objetos artísticos manifestam essas relações será realizada através da análise crítica; método pelo qual também o segundo lugar de encontro —

da concatenação de imagens associada à aglutinação de significados — se estabelece. Respectivamente, comentários de Shirane (1998) sobre a construção da imagética do haikai ressaltando como essa poesia “geralmente pedia uma leitura dupla dos textos justapostos, tanto como uma colagem paratática como fragmentos representando uma narrativa ou uma cena mais abrangente” (p. 44) (minha tradução); e de Kawamoto (2000) e Shirane (1998) a respeito dos *hon’i* — “associações atribuídas a um tópico em particular [...] comumente reconhecidas como essenciais, também constituindo o modo mais apropriado de se utilizar esse tópico em um poema” (SHIRANE, 1998, p. 295) (minha tradução) — explicitam como se dá a formação das imagens de um haikai e suas significações. Da parte da bossa nova, interpretações de Brito (2005), Brown (2012) e Wisnik (2012) destacando, respectivamente, a linguagem concisa, a implicação de classe social e a implicação de modernidade manifestadas nas letras compõem o aporte crítico que ajuda a sustentar as análises críticas.

Quanto a questões de tradução, este trabalho considera, conforme Meschonnic (1980), o ato tradutório como um espaço teórico-prático, do qual emergem elementos estruturantes da linguagem — em especial, daquela literária. Meschonnic (2010) destaca a tradução como “reveladora do pensamento da linguagem e da literatura” (p. xviii), também dizendo que “Traduzir não se limita a ser o instrumento de comunicação e de informação de uma língua a outra, de uma cultura a outra [...] [mas] É o melhor posto de observação sobre as estratégias de linguagem” (p. xxii). Considerando apreciações da teoria feminista de tradução, em Bassnett (1993) também se encontra a associação do ato tradutório à análise crítica e à interpretação:

“Quando eu traduzo, leio o texto [...] e então o releio, e o releio. Então, escrevo em minha língua, minhas palavras: escrevo minha leitura, sendo que essa leitura reescreve minha escrita” (MEZEI apud BASSNETT, p. 156) (minha tradução).

Dessa forma, a produção de textos de chegada é mais um processo que auxilia na estruturação dos lugares de encontro, pois permite a apreciação de aspectos estéticos e poéticos das obras analisadas através da particular relação entre idiomas construída pela tradução.

No tocante à Teoria da Recepção, a perspectiva de Zumthor (2018) que associa o conceito de performance ao agente da recepção orienta a aproximação focada no papel dos leitores/ouvintes para a produção da significação artística da obra. Ao afirmar que

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolivelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura. (p. 53)

O autor direciona para a consideração dos métodos a partir dos quais os objetos artísticos mobilizam as referidas transformações nos agentes de recepção. Do lado do poema japonês,

Kawamoto (2000) relata que o haikai de Bashô era “aberto a múltiplas interpretações e 'performances'” (p. 51) (minha tradução), enquanto Goga (2007) toma o haikai

como uma espécie de diálogo entre autor e apreciador; [...] [no qual] a emoção ou sensação sentida pelo autor deve [ser] apenas sugerida, a fim de permitir ao leitor o re-acontecer dessa emoção, para que ele possa concluir, à sua maneira, o poema assim apresentado. (s/p)

Desse modo, a performance aludida por Kawamoto se associa ao conceito de Zumthor por mobilizar um gesto sensível e interpretativo por parte do leitor/ouvinte: esse gesto é o *re-acontecer* de Goga. O haikai se mostra então em relação dialógica com o agente da recepção, sendo o engajamento deste imprescindível para que o poema se constitua enquanto literatura.

Quanto à bossa nova, valho-me do conceito de *entoação*. Definido por Tatit (2002), esse processo reveste a canção com um efeito enunciativo, a situando sempre no tempo presente do momento da enunciação:

O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora. Assim que a melodia entra em periodicidade [...], o tempo do dizer se perpetua como um tempo presente que vale a pena reviver. (p. 20)

Dessa forma, o tempo da canção é também um “re-acontecer”, dentro do qual o agente da recepção a realiza enquanto objeto artístico. De fato, a entoação é componente elementar da canção, e sua manutenção é fundamental para que o tempo presente da canção — e, por extensão, a possibilidade de engajamento — se manifeste: “o lastro entoativo não pode desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta. A melodia captada como entoação soa verdadeira” (TATIT, 2002, p. 12-13).

Vê-se, então, na poética de ambas as manifestações artísticas a observação de métodos de mobilização dos agentes da recepção na direção da constituição dos objetos artísticos. Lançando mão de suas capacidades expressivas, haikai e bossa nova produzem espaços — respectivamente, aquele no qual o *re-acontecer* ocorre e aquele do momento da enunciação originado da *entoação* — para a *performance* da recepção por parte de seus leitores/ouvintes; os quais, engajados dentro daqueles contextos, concretizam o efeito artístico das obras a partir de suas sensibilizações.

Assim estabelecidas as referências norteadoras da reflexão aqui proposta, parto para a apresentação dos contextos históricos da bossa nova e do haikai.

### 3 LUGARES DE ENCONTRO

Se, por um lado a concepção de Literatura Comparada apresentada neste trabalho supera noções de fronteira, julgo relevante considerar a “língua-cultura-história” (MESCHONNIC, 1980, p. 85) — ou o ambiente no qual o presente trabalho irá se constituir enquanto texto — para a construção de uma argumentação mais eficaz. Desse modo, por ser concebido dentro da *língua-cultura-história* brasileira, inicio a apresentação dos objetos artísticos pelo panorama histórico da bossa nova.

#### 3.1 Bossa nova

Para apresentar o lugar da bossa nova dentro da canção popular brasileira sob os termos aqui propostos é preciso, primeiramente, traçar alicerces de uma tradição da canção popular do Brasil. Esses estabelecem as diretrizes que suscitaram, em finais da década de 1950, o aparecimento da bossa nova. O samba, “gênero musical com características rítmicas definidas, identificado, sobretudo, por uma pulsação regular de fundo” (TATIT, 2002, p. 30), se tornou o principal meio de expressão da canção do Brasil a partir de meados dos anos 1930 (TATIT, 2004, p. 151), definindo sua poética.

Em termos de canção popular,

“samba” constituía, na verdade, uma forma de canção instável e flexível — fundada nas entoações e expressões da fala cotidiana [...] Passou a definir uma espécie de núcleo por excelência da canção brasileira [...] sempre mantendo uma integração entre melodia e letra bem mais próxima da linguagem oral. (TATIT, 2004, p. 148)

Tal conceituação ressalta a natureza heterogênea do gênero do ponto de vista da forma (instável e flexível), mas apresenta uma unidade a partir da sua estética: a canção se pretende próxima da fala. Essa preocupação tem o intuito de garantir, como já foi referido, que a letra cantada seja recebida pelo ouvinte como enunciação de um sujeito; daí a associação feita por Luiz Tatit (2002) entre o cancionista e o malabarista: em sua dicção, o compositor de canção precisa equilibrar duas vozes, aquela que canta e aquela que fala. A primeira é expressada através da maneira de operar a melodia — seja prolongando vogais e a própria tessitura para garantir maior efeito sentimental (configurando a *passionalização* (TATIT, 2002, p. 22)); para destacar os ataques rítmicos das consoantes a fim de sugerir ação (a *tematização* (TATIT, 2002, p. 22)); ou para ressaltar o próprio efeito de *entoação* (a *figurativização* (TATIT, 2002, p. 21) — e busca uma espécie de transcendência:

A voz que canta prenuncia [...] um corpo imortal [...] É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quanto o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano. (TATIT, 2002, p. 16)

Esse efeito, porém, só é produzido se o ouvinte consegue se relacionar com a canção de modo empático; e é nessa frente que atua a voz que fala, incutindo ao canto propriedades enunciativas. Esse processo é realizado pela correspondência entre a melodia da canção e a melodia formada pela prosódia da letra, constituindo a *entoação* — também chamada de *princípio entoativo*:

As melodias estão adequadas às letras, em primeiro lugar, se há uma base entoativa assegurando a eficácia das inflexões. As melodias da canção mimetizam as entoações da fala, justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial. Os compositores baseiam-se na própria experiência como falantes de uma língua materna para selecionar os contornos compatíveis com o conteúdo do texto. Tal princípio entoativo é, ao mesmo tempo, simples e complexo. (TATIT, 2021, p. 18)

O caráter simples desse processo se relaciona com a “experiência como falantes de uma língua materna” no sentido de pertencer a uma ordem intuitiva e espontânea: a de já ter internalizada a prosódia de seu idioma. Nesse aspecto, a entoação se aproxima do conceito de *naturalidade*, que proporciona, na canção, “a sensação de que tudo acontecia sem o menor esforço” (TATIT, 2002, p. 35) e é definido pelo estudioso como um dos tripés do que Noel Rosa (1910-1937) — um dos precursores da canção popular brasileira nos anos 1930 — entendia por samba. Associando esse preceito a textos “densos, singularizados por um tratamento subjetivo” (TATIT, 2002, p. 35), e tratando de temáticas da vida cotidiana urbana, Noel Rosa cria composições como a canção “Conversa de botequim” — feita em parceria com Vadico. Vejamos seu trecho inicial:

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa  
Uma boa média que não seja requentada  
Um pão bem quente com manteiga à beça  
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada

Feche a porta da direita com muito cuidado  
Que não estou disposto a ficar exposto ao sol  
Vá perguntar ao seu freguês do lado  
Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa  
Não me levanto nem pago a despesa  
Vá pedir ao seu patrão  
Uma caneta, um tinteiro  
Um envelope e um cartão

Pela voz de um “malandro carioca” — pode-se ainda comprovar pela audição da canção que a interpretação vocal do cancionista é, de fato, próxima da tessitura da fala — Noel retrata a realidade dos grandes centros brasileiros a partir da perspectiva do sujeito que a experiencia. Assim, o cancionista é capaz de produzir um objeto artístico que, pensando nos termos de Zumthor (2018), mobiliza o ouvinte a ponto de engajá-lo emocionalmente. Não por acaso, através desse efeito de veracidade Noel instaura a fórmula que garantiu a eficácia do samba e contribuiu para sua materialização como núcleo da canção popular brasileira.

A definição do samba dentro desse estatuto também é motivada pelo desenvolvimento das rádios musicais brasileiras durante a década de 1930, o qual é ressaltado por Vicente, De Marchi e Gambaro (2016, p. 462). Atrações como o “Programa do Casé”, servindo de palco para cancionistas como o próprio Noel Rosa, além de outros seus contemporâneos, como Donga e Lamartine Babo, alçaram esses compositores ao nível profissional e promoveram a canção a nível nacional. Também nesse sentido está uma força política, do primeiro governo de Getúlio Vargas (entre 1930 e 1945), que propõe fazer dessa canção popular uma representação do Brasil:

a música popular foi um elemento fundamental na iniciativa de construção de uma identidade nacional que então se desenvolveu. Um exemplo disso é o processo de elevação do samba à condição de música brasileira (VICENTE; DE MARCHI; GAMBARO, 2016, p. 462)

A famosa composição “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso (1903-1964), bem exemplifica esse status da canção como um enaltecimento que se aproxima do ufanismo. Já na sua primeira estrofe se explicita essa percepção da canção como um veículo para o tópico Brasil:

Brasil, meu Brasil brasileiro  
[...]  
Vou cantar-te nos meus versos

Está aí também a redundância “meu Brasil brasileiro” que, em outros trechos, se alia a expressões efusivas em prol da exaltação da brasilidade:

O Brasil, verde que dá  
Para o mundo se admirar  
O Brasil do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!  
[...]  
Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil brasileiro  
Terra de samba e pandeiro

Contudo, essa política cultural de viés nacionalista não impediu a chegada de influências exteriores ao âmbito do samba enquanto canção popular. Tatit (2004) comenta que

Em nenhum momento, entretanto, esse gênero [o samba nos preceitos de Noel] reinou com exclusividade no cenário musical brasileiro, nem mesmo depois de plenamente consolidado [...] o tango de Carlos Gardel e os boleros hispano-americanos sempre foram muito bem acolhidos principalmente pelos ouvintes de uma faixa popular menos prevenida, deixando um rastro de sucessos que serviriam mais tarde de modelo ao desenvolvimento do nosso samba-canção (p. 150-151)

Ainda que denote diversas variedades de canção durante o século XX (Matos, 2015), interessa-me aqui o samba-canção destacado por sua “qualidade romântica e sentimental” (MATOS, 2015, p. 128), que se populariza nos anos 1940 e 1950 “em conjunção com a voga de música romântica estrangeira” (MATOS, 2015, p. 130). Se, por um lado, seu sentimentalismo apelava à “faixa popular menos prevenida” — “um público ao mesmo tempo numeroso e silencioso, bem mais afeito ao prazer da audição solitária do que ao debate e à formação de opinião” (TATIT, 2004, p. 151) —, por outro, não era bem recebido pelas classes sociais ascendentes (mais “prevenidas”; isto é, engajadas e capacitadas criticamente) que se estruturavam durante esse momento histórico:

o sucesso das canções passionais também desencadeou uma vertente de produções melodramáticas que acabou por desmotivar o consumo da classe média mais instruída e, em especial, dos estudantes que vinham se tornando uma das principais forças culturais das grandes metrópoles. Para esse ouvinte [...] o samba-canção, identificado como música de “dor-de-cotovelo”, veiculava uma “estética” do excesso que não contribuía para o refinamento do gosto. O excesso era antes de tudo semântico, na medida em que reinava um sentimentalismo desenfreado (TATIT, 2004, p. 99-100)

Exemplificando essa “estética do excesso”, está a letra de “Nervos de Aço”, de Lupicínio Rodrigues (1914-1974), lançada em 1947:

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?  
Ter loucura por uma mulher  
E depois encontrar esse amor, meu senhor  
Nos braços de um tipo qualquer?

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor  
E por ele quase morrer  
E depois encontrá-lo em um braço  
Que nem um pedaço do meu pode ser?  
[...]  
Eu não sei se o que trago no peito  
É ciúme, é despeito, amizade ou horror  
Eu só sinto é que quando a vejo  
Me dá um desejo de morte ou de dor

A rejeição a imagens como as apresentadas nessa canção — a de um sujeito que, totalmente entregue ao sentimentalismo, associa o amor à morte e ao sofrimento — por parte do público mais instruído se explica pela discordância dessa estética com os ideais em voga no Brasil durante o período do pós-guerra. O excesso sentimental ia em desencontro a um país que

vivia a experiência moderna, caracterizada justamente pela consideração, na arte, da relação entre emoção e racionalidade, chamada por Britto (2009) de *reflexão emotiva*: “o artista assumindo o conhecimento da sua arte, como forma indireta, metafórica, simbólica de conhecer o mundo em profundidade” (p. 47). Ademais, a partir dos chamados “Anos Dourados”, a modernidade que já vinha sendo explorada no campo das artes (e que teve seu marco oficial na Semana de Arte Moderna de 1922) adentrou outros espectros, incluindo a política — através do “projeto desenvolvimentista e modernizador do país” (MENEZES, 2008, p. 30) mobilizado pelo governo de Juscelino Kubitschek e manifestado na construção de Brasília — e o inconsciente coletivo: o sucesso da seleção brasileira de futebol nas Copas do Mundo de 1954 e 1962, além das conquistas dos principais torneios de tênis mundiais por Maria Esther Bueno entre 1959 e 1966, davam indícios de que a nação que se encaminhava para adentrar o cenário internacional. Dessa forma, o público situado dentro desse contexto buscava uma arte que se distanciasse das convenções até então postas, interessados nas novas possibilidades que a modernidade sugeria.

Conforme bem explicita Menezes (2008), esses desdobramentos podem ser observados através da obra de Vinícius de Moraes (1913-1980), poeta consagrado na forma do soneto que estava migrando para temáticas e linguagens mais próximas ao cotidiano — incluindo a canção. No “Soneto de contrição” (MORAES, 2012, p. 45), composto em 1938, Vinícius ainda utiliza a associação entre amor e dor expressa em letras como a de Lupicínio — eis sua primeira estrofe:

Eu te amo, Maria, eu te amo tanto  
Que o meu peito me dói como em doença  
E quanto mais me seja a dor intensa  
Mais cresce na minha alma teu encanto.

O sujeito aqui apresentado, que sofre por amar e, de modo até masoquista, alimenta sua paixão a partir dessa condição, não cabe na estética da modernidade. Caso Vinícius persistisse por esse caminho, não se seria a grande figura que se tornou dentro da área da canção popular: além de tomar suas emoções do ponto de vista romântico, sua linguagem não remete à realidade cotidiana. Revelando o movimento moderno do poeta e cancionista, a letra de “A felicidade” (1959) — reproduzida parcialmente abaixo — mais se aproxima dos ideais estéticos valorizados no período:

Tristeza não tem fim  
Felicidade sim...

A felicidade é como a pluma  
Que o vento vai levando pelo ar  
Voa tão leve  
Mas tem a vida breve  
Precisa que haja vento sem parar.

A felicidade do pobre parece  
 A grande ilusão do carnaval  
 A gente trabalha o ano inteiro  
 Por um momento de sonho  
 Pra fazer a fantasia  
 De rei, ou de pirata, ou da jardineira  
 E tudo se acabar na quarta-feira.

Tristeza não tem fim  
 Felicidade sim...

A felicidade é como a gota  
 De orvalho numa pétala de flor  
 Brilha tranquila  
 Depois de leve oscila  
 E cai como uma lágrima de amor.

Ainda que destaque a dor (“tristeza não tem fim”) e utilize metáforas para descrever a felicidade — “é como a pluma”, “é como a gota de orvalho numa pétala de flor” — o texto possui menor carga passional: lançando mão de uma abordagem mais reflexiva da emoção, afirma a existência da felicidade, ainda que finita; além disso, opera com imagens pertencentes ao cotidiano das grandes cidades, citando o carnaval da classe popular. Assim, se aproxima dos preceitos de Noel Rosa, revelando um movimento de retorno a essa tradição da canção popular brasileira.

A observação da ficha técnica de “A Felicidade” também é relevante: a canção foi composta junto de Antônio Carlos Jobim: com Tom, Vinícius formou, a partir do final dos anos 1950, uma parceria que iria servir como um dos motores do novo estilo de canção popular que vinha sendo concebido por jovens pertencentes ao contexto da classe média carioca: a bossa nova. Surgindo em resposta à demasia estética do samba-canção, a bossa nova é uma manifestação artística de uma classe emergente, que, buscando situar a canção mais próxima da sua realidade, se volta para a tradição com o intuito de atualizar ideais estéticos através de uma abordagem moderna — calcada na *reflexão emotiva* e no “caráter coloquial da narrativa musical” (MEDAGLIA, 2005, p. 75). Com efeito, é dentro desse contexto que aparecem composições como “Brigas, nunca mais”, composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes também em 1959 (SEVERIANO, MELLO, 1998, p. 32):

Chegou, sorriu, venceu, depois chorou  
 Então fui eu quem consolou sua tristeza  
 Na certeza de que o amor tem dessas fases más  
 E é bom para fazer as pazes, mas

Depois fui eu quem dela precisou  
 E ela então me socorreu  
 E o nosso amor mostrou que veio pra ficar  
 Mais uma vez por toda a vida

Bom é mesmo amar em paz  
Brigas nunca mais

Aqui, não há mais o desespero pelas dificuldades da vida amorosa; em contrário, a *reflexão emotiva* permite ao cancionista saber que “o amor tem dessas fases más” — abordagem que certamente apresenta a situação sentimental de forma menos idealizada e, conseqüentemente, com maior probabilidade de mobilizar a *performance* de um leitor/ouvinte envolto no contexto moderno. Além disso, sinalizando um passo à frente na direção da linguagem corriqueira em comparação com “A felicidade”, a letra em questão não apresenta nenhuma metáfora para descrever sentimentos: o amor é algo que tem “más fases”. No único momento em que um caráter de idealização é aludido (“por toda a vida”), este é acompanhado de uma expressão que lhe faz vezes de antítese: “mais uma vez”.

“Brigas nunca mais” está presente no LP considerado o marco oficial do início da bossa nova: **Chega de Saudade**, lançado pelo até então desconhecido João Gilberto no mesmo 1959. A observação dos comentários de Napolitano (2012) a respeito desse disco ajuda a entender como a bossa nova modificou o panorama da canção brasileira sob os termos aqui expostos. Destacando a relação com a tradição, o autor diz que:

O repertório do LP apontava para uma releitura da tradição, sobretudo de compositores como Ary Barroso e Dorival Caymmi, tidos como aqueles que sofisticaram a composição de canções populares no Brasil, a partir da década de 1930. (p. 354)

Ademais, destaca ainda “o culto ao despojamento e à espontaneidade (em contraste com os parâmetros do samba-canção aboleirado [...]) e a vontade de tornar-se *moderno e popular*.” (NAPOLITANO, 2012, p. 361). Corroborando, Garcia (2019) também associa João Gilberto ao modernismo brasileiro, ressaltando a já citada relação entre emoção e racionalidade:

Dando continuidade à lírica moderna de Carlos Drummond de Andrade, João expressava com naturalidade a observação dos sentimentos, como se estivesse em uma conversa íntima, fazendo com que a emoção reverberasse depurada à luz da racionalidade. (GARCIA, 2019, s/p)

A reação a uma demasia estética com o olhar voltado para a tradição e a aproximação da arte da temática e dos modos de pensar dos estratos sociais ascendentes. Definindo a estética bossa-nova nos termos deste estudo, esses são pontos estruturadores das aproximações entre essa variedade da canção brasileira e o haicai. De modo análogo à contextualização apresentada nessa seção, a subdivisão a seguir discorre sobre a linha do tempo da forma poética japonesa e apresenta características estéticas e poéticas relevantes dentro do contexto aqui proposto.

### 3.2 Haikai

A presente seção é constituída pela linha de tempo do haikai no Japão e pelas efetivas comparações entre poemas e letras de canção. Como alguns pontos estruturantes deste estudo já foram definidos em função da bossa nova, julgo que, além das aproximações explícitas, o próprio direcionamento da argumentação que se segue destacará similaridades entre as manifestações artísticas.

De início, ressalto um grupo de princípios estéticos e poéticos chineses, os quais influenciarão a tradição literária japonesa e, por conseguinte, o haikai. Shirane (2012) fala de

uma tradição do leste asiático existente já no período das Seis Dinastias (220-589) na China, [onde] geralmente esperava-se que a poesia fizesse uma das três possibilidades: expressar emoções ou pensamentos (*jô*) diretamente, descrever uma “cena” (*kei*) diretamente, ou expressar emoções ou pensamentos através de uma cena. Uma vez que era comumente preferível, no [Japão da] Era Heian (794-1185) expressar emoções e pensamentos de maneira indireta, elegante e educada, a terceira opção tornou-se o meio principal das interações sociais. [...] Mesmo poemas que parecem, na superfície, apenas descrever uma paisagem ou a natureza, servem para expressar determinadas emoções ou pensamentos. (p. 25-26) (minha tradução) (sublinhado meu)

Esse excerto trata da estética valorizada pela corte japonesa da Era Heian (794-1185), momento histórico de floração de diversos aspectos da cultura nipônica, os quais podem ser exemplificados pela criação dos sistemas próprios de escrita — *hiragana* e *katakana* —, em detrimento à adaptação de caracteres chineses para escrever em idioma japonês, a qual era empregada até esse período (CUNHA, 2019, p. 15). Um dos ideais estéticos japoneses atuantes à época, o chamado *miyabi*, valoriza a elegância, focando na sugestão em lugar da clareza, assim convergindo com o terceiro método de se escrever poesia apresentado na tradição chinesa: aquele que orienta a exteriorizar o subjetivo indiretamente, através da descrição de determinado cenário; além disso, o trecho sublinhado revela a preferência pelo uso de elementos naturais como agentes dessa descrição. Exemplificando, está o seguinte poema de Fujiwara no Tadamichi (1097-1164). Presente na coletânea **Cem poemas de cem poetas** (2019), sugere as sensações de dúvida e desorientação a partir da descrição da paisagem — a tradução é de Cunha (2019, p. 193):

綿の原漕ぎ出でて見れば雲居にまがふ沖つ白波  
*wata no hara / kogiidete mireba / hisakata no / kumoi ni magau / oki tsu shiranami*

remando em alto mar  
 não sei onde acaba  
 o vasto céu e suas nuvens  
 nem onde começa  
 a branca espuma das vagas

As características ressaltadas nesse poema apresentam correspondentes em letras bossa-nova; é o caso da canção "O barquinho" e sua descrição do mar como macio e "deslizável", remetendo a sensações agradáveis — aprofundarei a análise dessa canção em um momento próximo.

Voltando ao poema de Tadamichi, ele é também um exemplo da poesia produzida no Japão durante a Era Heian. Chamada *waka* — em tradução livre: "poesia japonesa" —, se estruturava, em sequências de cinco e sete sílabas. Uma de suas formas passou a ser a majoritária do século VIII em diante (CUNHA, 2019, p. 16): o *tanka* ("poema curto"), que apresentava um arranjo de versos sob a métrica 5-7-5-7-7, em geral obedecendo à seguinte divisão de estrofes: 5-7-5/7-7 (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 10-11). A valorização artística de uma conexão implícita entre essas duas seções vai, ainda segundo Franchetti, Doi e Dantas (1996), favorecer a composição coletiva do *tanka*, que por sua vez irá originar uma forma chamada *renga* ("poema encadeado"). No *renga*, dois ou mais poetas escrevem cada uma das estrofes de maneira intercalada, alternando sequências de versos 5-7-5 e 7-7. Cada união de duas estrofes forma um poema (incluindo encadeamentos 7-7/5-7-5), mas o todo da composição, não. Esse novo método "torna-se o gênero poético dominante na Era Muromachi (1336-1573)." (SHIRANE, 2012, p. 19) (minha tradução). Eis um exemplo de poema encadeado em minha tradução — o autor da primeira estrofe é desconhecido, e o encadeamento é de Nijô Yoshimoto:

花おそげなる山里の春  
*hana osoge naru / yamazato no haru*

cerejeiras sem flor  
 primavera na serra

Autor desconhecido

これを見む霞に残る雪の松  
*kore wo miyo / kumo ni nokoru / yuki no matsu*

mas veja  
 na névoa ainda  
 a neve dos pinheiros

Nijô Yoshimoto

Importante estudioso da literatura, Yoshimoto foi autor do primeiro estudo sobre o *renga*: o *Hekirenshô* (1345). Afinal, para chegar ao nível artístico, era indispensável que o gênero tivesse um tratado versando sobre sua poética, estética e regras de composição. As principais normas que ditavam a composição do *renga* tinham o objetivo de propiciar certa

unidade para a cadeia de versos (as *fushimono*) e de promover a variação dos temas (as *sarikirai*). Há também um conjunto de regras especialmente importantes para a estrofe em 5-7-5 que inicia a cadeia de poemas: chamada *hokku*, é essa seção que vai originar o que hoje conhecemos no Brasil por haicai — aqui, abro um parêntese para sistematizar o uso dessas nomenclaturas em meu trabalho: ao referir à primeira estrofes de um *renga* aos procedimentos poéticos e estéticos constituintes dessa sequência de três versos, usarei o termo *hokku*; nos outros casos, como para referenciar os poemas que analisarei em específico ou para situar o contexto de comparação, utilizarei haicai. Eis as regras do *hokku* referidas:

ser uma estrofe longa, i.e., de dezessete sílabas; conter sempre uma referência à estação do ano e ao lugar onde se realizou a sessão; e ser sintaticamente completo, independente da estrofe seguinte. (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 13)

À obrigação de ser o *hokku* uma estrofe sintaticamente completa a própria origem do *renga* pode justificar, como recém foi visto através da gradativa independência de composição das estrofes desde o *waka*. Entretanto, o que, em consonância com Watson (1997), julgo importante de ressaltar, diz respeito à referência ao momento sazonal apresentado no poema; e a maneira como esse momento se relaciona com o espaço diminuto das dezessete sílabas do arranjo 5-7-5. O estudioso recém citado diz que tal alusão à época do ano, chamada em japonês de *kigo*,

era importante porque permitia aos leitores visualizar as paisagens, sons, e condições climáticas associadas com a estação do ano em particular e, por extensão, com as imagens manifestadas nos versos. Por causa da brevidade extrema da forma, poetas que compunham *hokku* tinham de se apoiar intensamente nessas associações, para apresentar aos leitores a cena e o clima que eles desejavam transmitir. (p. 4-5) (minha tradução)

Tal regra de construção das imagens poéticas favorece uma concentração de significado. Limitada pelo pequeno número de sílabas disponíveis, a descrição feita pelo poeta deve significar tanto através do texto em sua superfície — isto é, seu léxico e ordenação sintática —, mas também via significados imbuídos aos termos do poema, os quais serão manifestados por meio da obrigatória alusão às estações do ano, pois apenas o fato de situar o poema em dada estação já o posiciona em direção à determinadas sensações e sentimentos. Em **Japão e a cultura das quatro estações** (2012), Haruo Shirane apresenta um detalhado panorama do lugar das estações do ano na cultura japonesa, comentando sobre seus eventos climáticos e sociais, e sobre a maneira como esses eram interpretados e a quais temas poéticos eram associados. O estudioso também atenta para a diferenciação feita entre os *kigo*, “palavras sazonais, que simplesmente indicavam determinada estação” (p. 177) (minha tradução), e os chamados *kidai*,

“tópicos sazonais que possuíam um aglomerado de associações poéticas pré-estabelecido” (p. 177) (minha tradução). Tal diferença está integralmente ligada ao conceito de *hon'i*, definido por Kawamoto (2000) como “o termo técnico usado para referir ao tratamento esperado dos temas poéticos e dos seus sentimentos líricos relacionados” (p. 60) (minha tradução), pois é a presença desse componente que definirá se determinado termo se encaixa em uma ou outra categoria de referência sazonal.

A fim de assimilar esse "tratamento esperado" e o modo como os significados clássicos uniram-se aos significantes sazonais é necessário compreender “[a] relação bastante intensa com certa ideia de natureza e com o ciclo das quatro estações” (CUNHA, 2019, p. 23) que os japoneses possuem. Para tal, retorno mais uma vez à Era Heian, momento no qual os ideais estéticos relacionados à natureza foram estabelecidos. Cunha (2019) explica que

O contato com a natureza não era direto, e se dava por meio dos jardins dos palácios, ou por meio de pinturas, desenhos, poemas e relatos. Ou seja, na vida dos nobres do período clássico, a “natureza” se encontrava em toda parte, tanto espacial como psicologicamente, mas se tratava em grande parte de uma natureza reconstruída, de uma imagem mental. (p. 27)

Assim, tendo seus significados implícitos construídos a partir da idealização da natureza pela aristocracia, os *kidai* pertencem à tradição; por outro lado, se os *kigo* originalmente não possuíam essa alusão clássica, é porque faziam parte do moderno — de fato, aparecem prolificamente no momento histórico em que surgiu o haikai (SHIRANE, 2012, p. 177). Assim, foram adquirindo cargas semânticas regulares à medida que se popularizavam pelo uso recorrente e uniforme: “com o passar do tempo, algumas palavras sazonais evoluíram para tópicos sazonais” (SHIRANE, 2012, p. 177) (minha tradução). Ademais, Shirane revela que o *hokku*, ao demandar um *kigo*, também exigia o conhecimento dos *kidai* por implicação (2012, p. 176). Tais situações demonstram que a proximidade entre *kigo* e *kidai* existia além do nível conceitual, estendendo-se aos seus usos funcionais na elaboração dos *hokku*, o que favorecia a permeabilidade entre as categorias. Outro caso que opera nesse sentido diz respeito a duas interpretações ocidentais de uma famosa frase de Bashô presente na obra *Kyorai-shô* (1775), de Mukai Kyorai (1651-1704). No prefácio de *The Heart in Season: Sampling the Gendai Haiku Non-season Muki Saijiki* (2006), Itô e Gilbert apresentam, em tradução para o inglês, o seguinte excerto: “Quando você encontrar um novo *kidai*, será um grande presente para a próxima geração.” (s/p) (minha tradução), enquanto a citação indireta de Franchetti, Doi e Dantas (1996) do mesmo trecho diz: “se alguém descobrisse um só *kigo* ao longo da vida, isso já seria uma herança preciosa a legar à posteridade.” (p. 35). Com essa explicitação dos termos *kidai* e *kigo* em sinonímia na comparação entre as traduções, pretendo justificar o tratamento

dado a eles no presente trabalho. Buscando uma sintetização, usarei o termo *referente sazonal* para aludir a ambos.

A maneira como os referentes sazonais manifestam a duplicidade de sentido intrínseca aos *kidai* dentro de um poema, é melhor evidenciada, parece-me, a partir da exemplificação; por isso, trago o seguinte haicai de Bashô em minha tradução:

枯れ枝に烏のとまりけり秋の暮れ  
*kareeda ni / karasu no tomarikeri / aki no kure*

parado um corvo  
 num galho seco  
 entardece no outono

Sob uma leitura objetiva, percebe-se a construção de uma cena autônoma, sintaticamente completa e que alude a uma determinada estação. Utilizando uma linguagem direta e sucinta, a cena trata de um fim de dia outonal no qual se vê um pássaro em um galho seco. Seguindo essa interpretação, os termos todos do poema se organizam linearmente no tempo, formando um cenário que se constitui no momento de observação. Entretanto, ao analisarmos as significações agregadas a tais termos e a maneira como esses se relacionam a partir disso, o poema ganha camadas de interpretação que se distanciam da descrição instantânea, rearranjando a própria combinação entre os termos constituintes do texto. O referente sazonal “*aki no kure*”, além da referência direta à imagem que representa — pode tanto significar o final do outono como um pôr do sol nessa estação — traz ao texto um clima de solidão reflexiva, conforme o comentário de Shirane (1998) sobre o poema referido:

Na compilação de haicais editada por Gonsui (1650-1722) intitulada "Diários do Japão Oriental" (*Azumanikki*; 1681), o *hokku* [o haicai de Bashô aqui tratado] é precedido pelo título “Sobre anoiteceres de outono” (“*Aki no kure to wa*”), indicando que o poema foi inicialmente escrito baseado em um termo de estação [...] intimamente relacionado com [...] estéticas medievais relacionadas a uma solidão calma e meditativa. (p. 91) (minha tradução)

Com a evidenciação dessa dualidade de significado, a organização do poema de maneira linear é relativizada. Agora, o "entardece no outono" incorpora à imagem do pássaro a solidão tranquila aludida pelo referente sazonal, estabelecendo outra relação entre esses dois componentes do poema: eles estão unidos também pelo clima que expressam, e não somente por uma possível ocorrência simultânea. Essa particular reordenação das imagens no poema se fortalece na análise de outro constituinte dos *hokku*: os chamados *kireji* ("palavra de corte", em tradução livre) “introduzem uma pausa sempre que aparecem.” (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 33). No poema de Bashô em questão, tem-se o *kireji* “*keri*”, o qual, também

segundo os autores brasileiros, é “utilizado para indicar que uma ação se concluiu e que daí resultou alguma emoção ou sensação relevante para o sentido do poema” (1996, p. 34). Sendo utilizado em associação ao verbo *tomaru* (significando “parar”, aparece em sua forma flexionada “*tomari*”), o *kireji* aponta para a interpretação de que o pouso do pássaro foi vetor e/ou representa a solidão contemplativa apresentada pelo referente sazonal através de seu *hon'i*, fazendo com que o conteúdo expresso pelo poema se revele, também, nessa peculiar combinação entre os termos.

Em tais informações a respeito da semântica atribuída ao poema pelo *hon'i* e das funções do *kireji* busquei embasar minha tradução. Considerando que “Traduzir um texto não é traduzir da língua, mas sim traduzir um texto na sua língua” (MESCHONNIC, 1980 p. 28), o termo *keri* não apresenta um referente lexical no texto em português, mas se manifesta a nível sintático, produzindo um hipérbato no primeiro verso — condição que enfatiza o termo “parado”, focalizando a atenção do leitor. Assim, aproxima-se das ideias de pausa e de sensação relevante que o *kireji* empresta ao verbo *tomaru*. Além disso, também devido a sua sintaxe, o poema pode ser compreendido como duas seções (parado um corvo num galho seco / entardece no outono) ou ser lido como uma longa frase na qual um corvo “entardece” enquanto parado em um galho seco. No primeiro caso, o texto forma uma cena de imagens concatenadas através da sugestão outonal (o galho sem folhas, por si só, já sugere a estação do ano); no segundo, associa conotações do outono à ave através do uso metafórico do verbo entardecer, que direciona para semânticas de finitude próxima.

**Figura 1** — *Haiga* (arte japonesa que une pintura e caligrafia) representando o poema de Bashô



Fonte: KYORIKU; BASHÔ (circa 1680)

Em tamanho condensado, mais que representar um detalhe de uma cena ocorrida em uma tardezinha de outono, o haikai de Bashô combina imagens do mundo objetivo para apresentar determinado clima subjetivo. Essa aglutinação de sentidos balanceia a limitação imposta pela “brevidade extrema da forma” aludida por Watson (1997), ampliando a capacidade expressiva da linguagem direta. Cria-se, através da relação entre a superfície formal do poema e seu conteúdo semântico, um efeito estético quase que paradoxal: a linguagem sintética sugere uma delimitação do significado, enquanto o método de combinação dos termos e as sensações imbuídas a eles ampliam a carga semântica.

Esse método de composição que, através de uma linguagem sucinta, opera com a coordenação de imagens e significados agregados a componentes lexicais para sugerir determinada sensação também terá correspondentes em letras de canções bossa-nova. Efetivamente, falando sobre esse gênero de canção, Brito (2005) destaca a intenção de “reduzir as situações a seus dados essenciais” (p. 38), a qual entendo como um enfoque na parte distintiva e indispensável para a constituição da obra; ou seja, um texto capaz de expressar seu conteúdo semântico de maneira concisa. Exemplificando, retomo a letra de “O barquinho” — composta

por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli em 1961 — para demonstrar que, mais que descrever uma tarde a bordo na costa carioca (mundo concreto), o texto expressa, na sua concatenação de imagens, a “paz” e a “calma de verão” (mundo subjetivo) que “tudo isso traz”. Eis o verso inicial:

Dia de luz, festa de sol  
E um barquinho a deslizar  
No macio azul do mar

Em termos objetivos, esse trecho apresenta a imagem de um dia ensolarado no qual, em um mar com pouca ou nenhuma agitação, um barquinho navega com pouca ou nenhuma trepidação. Situando o cenário físico do texto, essa imagem descritiva, juntamente de sua sugestão da tranquilidade, associada às metáforas “dia de luz” e “festa de sol”, encontra eco no “barquinho” — forma diminutiva, usada para expressar ternura; sensação que direciona à suavidade — e nas escolhas lexicais “deslizar”, “macio” e “azul” (no último caso, legitimado na gíria hoje datada “tudo azul”, que significa “tudo tranquilo”), as quais também se aproximam da ideia de serenidade. Para corroborar tal argumento e também mostrar a eficácia da concisão de linguagem utilizada, o excerto acima pode ser reescrito sob a forma de haikai, com ainda menos léxico, sem ter sua informação estética comprometida:

um barquinho  
no mar calmo  
dia ensolarado

Em verdade, mais que a manutenção da informação estética, a forma do haikai enfatiza a reverberação sensorial que se aglutina nos versos iniciais da letra. Dispostas agora em uma sequência análoga ao haikai antes comentado, as imagens podem tanto ser interpretadas dentro de uma linearidade temporal, como agindo em reciprocidade ao compartilhar o clima subjetivo de tranquilidade. Nessa direção, a seção “dia ensolarado” pode funcionar como *referente sazonal* relativo ao verão, pois traz em si uma carga sensorial agradável e favorecedora do lazer associado à estação: trata-se de uma sinédoque de verão que direciona para uma semântica de conotações prazerosas. Além disso, as mínimas alterações de vocabulário operadas na conversão da letra em haikai asseguram a similaridade entre os manejos lexicais dos movimentos, concisos, porém concentrados de significado. Dessa forma, a aproximação entre o haikai “parado um corvo” e a letra de “O barquinho” ressalta o segundo lugar de encontro entre bossa nova e haikai: o da concatenação de imagens associada à aglutinação de significados.

Tal lugar de encontro pode ainda ser observado em outro par comparativo. Um em que a concentração semântica é obtida através da associação das imagens com elementos sociais e históricos. Vejamos o trecho inicial de “Corcovado”, de Tom Jobim:

Um cantinho, um violão  
Esse amor, uma canção  
Pra fazer feliz a quem se ama  
Muita calma pra pensar  
E ter tempo pra sonhar  
Da janela vê-se o Corcovado  
O Redentor, que lindo  
Quero a vida sempre assim

Aqui, vê-se uma letra em que o cancionista primeiro apresenta aquilo que possui e considera valioso na vida — além de sentimentos (“amor”, “fazer feliz a quem se ama”, “calma”), há elementos mais concretos, de valor em um contexto de bem-estar social (“tempo”, “cantinho”, “violão”) —, e então se volta para a paisagem. Porém, para que as imagens do morro do Corcovado e do Cristo Redentor reverberem o sentido do início da letra, elas precisam ser compreendidas também em termos do seu significado social. A bossa nova — manifestação artística da classe média, situada em um momento histórico no qual o futuro próximo se mostrava promissor, como já foi referido — apresentava sujeitos líricos que ansiavam por uma melhor posição na sociedade, conforme mostra Brown (2012) quando fala do cancionista de “Desafinado” — “o que está desafinado aqui não é só o modo de cantar do sujeito, mas todo o seu ser social” (p. 280) —, e também em comentário sobre “Garota de Ipanema”: “o desejo inalcançável pela mulher é uma sinédoque do desejo pelo ambiente de classe média em que ela vive” (p. 279). Desse modo, em “Corcovado”, a vista que se vê da janela possui outra semântica além da imagem natural, paisagística: representa uma condição social. Isto é, poder ver do seu “cantinho” a estátua do Cristo Redentor significa estar em um imóvel de prestígio: “a janela [...] já supõe o prédio de apartamentos” (WISNIK, 2012, p. 172).

**Figura 2** — Vista do Corcovado



Fonte: Trip Advisor (s/d)

O seguinte haicai de Bashô apresenta procedimento semelhante, mas em torno de elementos históricos — a tradução é minha:

菊の香や奈良には古き仏たち  
*kiku no ka ya / Nara ni wa furuki / hotoketachi*

aroma de crisântemos  
 em Nara muitos  
 Budas antigos

Conforme conta Shirane (1998, p. 90), a menção ao aroma do crisântemo, considerado refinado, traz ao poema um caráter nobre, relacionado à poesia clássica, situando o clima do texto. Do outro lado, estão as variadas estátuas de Budas antigas da cidade de Nara, uma cena contemporânea. Para compreender como o *hon'i* expresso pela flor é reverberado nas linhas restantes, é preciso estar ciente do status da referida cidade na história nipônica. Sua importância é referendada no fato de, além de ter sido capital do Japão na Antiguidade, dar nome a um período histórico: a Era Nara (710-794), que se destacou pela ampla importação da cultura chinesa — incluindo o budismo. Ao apresentar a imagem sensorial do aroma das flores junto à das esculturas, Bashô alude à nostalgia pelo passado clássico: por meio da consideração

do contexto histórico da cidade, as estátuas de Budas passam a expressar os ares de refinamento e tradição associados às flores.

Com o intuito de mostrar como o haikai chegou a tais níveis de sofisticação e elaborar outras comparações, retomo a contextualização histórico-estética da forma poética japonesa, voltando a tratar das regras referentes ao *renga*. Aos preceitos elencados anteriormente, juntaram-se um grande número de normas que passaram a agir na poesia a partir do seu estabelecimento dentro do ambiente da corte (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 15). Porém, ainda que agora pertencesse à classe social mais prestigiada, o crescimento exagerado dessas regras, que “dificultavam a manifestação daquele equilíbrio entre o tradicional e o pessoal, o convencional e o espontâneo que caracterizam a melhor poesia japonesa” (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 15), contribuiu para que o *renga* se restringisse a um número menor de poetas: aqueles capazes de praticá-lo seguindo todos os mandamentos. Esse fato também motivou o surgimento de uma nova abordagem poética, a qual era livre das limitações impostas pela maior parte das normas de composição: surge o *haikai no renga* (ou “poema encadeado humorístico” em tradução livre), que emprega motivos engraçados e coloquiais, e “ganhou popularidade como uma nova diversão tanto para poetas e amadores [...] ao final da Era Muromachi (1336-1573)” (KAWAMOTO, 2000, p. 61-62) (minha tradução).

Alcançando a sociedade externa à corte, o haikai se aproximou da realidade de seus novos compositores, sendo escrito “em reuniões da ascendente classe dos comerciantes, [...] entre soldados, monges, e mesmo entre nobres, em situações que não impere a etiqueta da corte. (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 15). Os autores brasileiros seguem explicando que essa abordagem despojada se espalha pelas principais aglomerações urbanas do arquipélago japonês, posteriormente originando variadas vertentes, as quais diferiam tanto nos métodos empregados nas construções dos poemas como nos objetivos que buscavam com as composições — ainda que obedecendo, vale lembrar, as três regras para o *hokku* anteriormente apresentadas também pelas palavras de Franchetti.

Para que se possa compreender o surgimento das novas classes sociais que irão desenvolver e difundir o *haikai no renga*, é necessário atentar para o contexto sociopolítico do Japão no período. Época áurea do *renga*, a Era Muromachi verá a resolução de sua condição política instável na transição da Era Azuchi-Momoyama (1568-1600) para a Era Edo (1600-1868), operada por três figuras principais: Oda Nobunaga (1534-1582), Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) e Tokugawa Ieyasu (1542-1616). O primeiro iniciou um processo de dominância sobre os demais chefes de província (daimios) que foi mantido pelos dois últimos até a consolidação da unificação do território japonês sob o comando de apenas um líder

(HENSHALL, 2004, p. 49). Construída gradativamente, essa centralização do poder reflete também no âmbito geográfico — a partir de finais do século XVI, o centro administrativo do Japão passava de Quioto para a então cidade de Edo (atual Tóquio), localizada dentro dos domínios de Tokugawa Ieyasu e distante do centro cultural tradicional. (HENSHALL, 2004, p. 52) —, sendo acompanhada por uma modificação da organização social. A ascensão de um poder central faz diminuir as batalhas territoriais até então recorrentes em todo o arquipélago, possibilitando que se desenvolvam “os centros de província, onde os daimios esboçam uma vida de corte, inclusive ao se interessarem pelas letras” (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 211-212). A manutenção da relativa estabilidade social e política permite que também os moradores dessas aglomerações urbanas possam buscar novos interesses, em especial o letramento e o consumo de literatura:

O século XVII foi testemunha da ascensão dos civis urbanos (*chônin*) como uma classe econômica e culturalmente poderosa; da disseminação da educação em massa especialmente através de escolas para samurais e para civis; [...] todos os quais levaram à expansão da produção e consumo de literatura popular (SHIRANE, 1998, p. 3) (minha tradução)

Associando essa mudança do público literário com o excesso formal característico do *renga* que vinha sendo produzido, é possível visualizar o ambiente propício à reinterpretação — e mesmo reinvenção — dessa forma poética que, apesar de prestigiada, sofria com repressões normativas produtoras de uma estética antiquada. De fato, é dentro desse “novo estilo de vida, mais livre e espontâneo, menos formal e aristocrático” (PAZ, p. 29) que a prática do *haikai no renga* irá florescer, se instituindo como a manifestação artística representativa da nova classe ascendente, consumidora de arte:

Por volta da metade do século XVII, quase todos os samurais [...] eram alfabetizados; assim como o eram as classes média alta de camponeses, negociantes e artesãos. Essa nova população literata transformou o *haikai no renga*, que [...] vinha sendo praticado dentro de um limitado estrato social, em uma forma popular e abrangente. (SHIRANE, 1998, p. 3) (minha tradução)

Corroborando esse acontecimento, estão as diversas vertentes de *haikai no renga* que surgiram nesse momento histórico e buscavam o aprimoramento dessa forma poética. A primeira escola de haikai a se destacar chamava-se *Teimon* e estava sob a liderança de Matsunaga Teitoku (1571-1653) — “uma das maiores influências na disseminação do haikai durante o início da era Edo” (KAWAMOTO, p. 62) (minha tradução). Apresentando uma definição de haikai “conservadora e limitada: poema encadeado acrescido de palavras *haikai* (humorísticas, não pertencentes à dicção tradicional)” (SHIRANE, 1998, p. 56) (minha tradução), Teitoku focou na combinação de termos tidos como engraçados junto a temas

característicos da tradição literária, mas evitou abordagens que fossem extremamente coloquiais:

A resposta de Teitoku foi enfatizar as palavras humorísticas, que conferiam ao *haikai no renga* sua característica popular, enquanto rejeitava ou amenizava [...] o humor e a linguagem irreverentes encontradas em [...] *haikai no renga* anteriores (SHIRANE, 1998, p. 56) (minha tradução)

Ainda que adotasse aquela linguagem que fazia parte da realidade dos seus alunos, Teitoku — que era também mestre de *waka* (SHIRANE, 1998, p. 57) —, ao apoiar-se fortemente em alusões à poesia e narrativas clássicas (SHIRANE, 1998, p. 57), fez da prática do *haikai* também um instrumento de recepção lúdica da literatura tradicional através do qual pudesse controlar o exacerbado coloquialismo presente na linguagem dos cidadãos que praticavam a nova maneira de se fazer poesia:

[o *haikai no renga*] era uma janela aberta para o passado tradicional e um modo adequado para a absorção da memória cultural [...] a qual poderia prover um meio de controlar ou regular o conteúdo e a linguagem das formas populares (SHIRANE, 1998, p. 58) (minha tradução)

A partir do estudo de textos clássicos, os haicaístas emergentes da primeira metade da Era Edo foram apresentados a motivos poéticos consagrados — conhecendo seus efeitos implícitos, seus *hon'i* — e instigados a combiná-los com dicções contemporâneas que não fossem consideradas obscenas. Como exemplo dessa integração linguística está o seguinte *haikai* de Yasuhara Teishitsu (1610-1673), discípulo da *Teimon*, em minha tradução:

これはこれとはばかり花の吉野山  
*kore wa kore wa | to bakari hana no | yoshino yama*

ah!...  
 é só o que posso dizer  
 das cerejeiras no monte Yoshino

A fim de compreender como o poema acima combina o humor das classes ascendentes com a remissão à tradição, é necessária uma análise dos seres que compõem a imagem apresentada. Tanto as flores como o monte Yoshino pertencem à esfera clássica: embora a palavra *hana* signifique literalmente "flor", esta já vinha sendo usada como sinônimo da flor de cerejeira no *Kokin'wakashū* (circa 900), segundo Cunha (2019, p. 24) —; quanto ao monte Yoshino, era uma localidade consagrada dentro da tradição poética (SHIRANE, 1998, p. 237). Dessa forma, o elemento *haikai* ampara-se no primeiro verso "*kore wa kore wa*" — traduzido como "ah!..." —, o qual é uma expressão de admiração, e no excerto "*to bakari*" — traduzido como "foi só o que pude dizer" —, que o sucede. Esses dois versos contrastam com as alusões

clássicas devido ao tratamento que lhe concedem e ao caráter informal. Contudo, para que se assimile essa desconstrução da tradição, é necessário compreender o nível de relevância da flor de cerejeira na cultura nipônica.

Cunha (2019) destaca que “o amor dos japoneses pela cerejeira é milenar.” (p. 23); mais do que isso, apresenta diversas metáforas relacionadas à flor dessa árvore, todas relacionadas a sensações agradáveis, nobres e/ou à estética tradicional influenciada pelas ramificações budistas:

A cerejeira é um aglomerado de metáforas associadas. Em Tóquio, as árvores florescem na última semana de março, ou na primeira de abril, deixando o inverno definitivamente para trás e celebrando a primavera. Nesse sentido, a flor de cerejeira é um recomeço [...] O cor de rosa desmaiado das flores pode fazer referência ao sexo ou ao erotismo; à beleza da juventude; à suntuosidade da Capital Imperial. [...] O curto espaço de tempo em que permanecem floridas tem conotações budistas, e fala da efemeridade da juventude, da beleza, da glória, da vida, do dinheiro, do luxo e das pretensões humanas. (CUNHA, 2019, p. 25)

Desse modo, percebe-se que, dado a carga de significados associados à flor da cerejeira e ao lugar geográfico consagrado onde o poeta se encontra, um poema no qual a presença da flor remeta a apenas uma expressão genérica de exaltação pode direcionar à desconsideração para com esse cenário natural. Em minha tradução, ainda que no texto em japonês não haja verbos explícitos (mas sim, inferidos), a utilização do verbo “poder” no tempo presente visa explicitar essa falta de palavras como uma condição ainda atuante. Além disso, enquanto no texto em japonês as “cerejeiras” (*hana*) são apresentadas já no segundo verso, as duas primeiras linhas do poema de chegada — sendo compostos pela interjeição “ah!...” (que carrega ambiguidade, podendo significar, além da admiração, espanto e dor, por exemplo) e pelo trecho “é só o que posso dizer” — oferecem ao leitor poucos indícios a respeito do que o texto trata. Essa falta de palavras direciona para um efeito de estranhamento: afinal, um texto que se pretende haikai, caracterizado pelas referências naturais e pelo espaço curto disponível para a expressão, não apresentar nenhuma cena descritiva em dois versos é algo que chama a atenção. A consideração desse possível choque do leitor na presença de um haikai aparentemente “sem imagens” surgiu a partir do pensamento do traduzir como “um processo composto, formado pela leitura e pela escrita” (MEZEI apud BASSNETT, p. 156) (minha tradução); tal abordagem permite maior liberdade para buscar elementos semânticos além do próprio texto de partida, no âmbito da sua própria interpretação. Por fim, o terceiro verso revela que a falta de palavras é relativa às cerejeiras, sendo que a escolha por “cerejeira” e não “flor” quer ressaltar que a possível falta de inspiração do poeta se dá justamente na presença daquela que é a principal flor da cultura japonesa. Logo, em meu texto de chegada, busco destacar o conflito resultante de um

tratamento contemporâneo do tema tradicional. Justamente, é dessa dinâmica que provém o elemento *haikai* (humorístico, espirituoso, inesperado), que renova a poesia praticada à época:

[O elemento *haikai*] provou-se o principal ponto forte do *haikai no renga*: seu vocabulário “vulgar” e contemporâneo embebia o âmbito do *waka* com a energia do mundo vivido no dia-a-dia, relaxando as complicadas convenções de formas antigas de poesia e dando liberdade aos poetas para que compusessem versos sobre a vida contemporânea. (KAWAMOTO, 2000, p. 62) (minha tradução)

Corroborando dessa prática integrativa, mas adotando uma abordagem mais radical, está outra escola de *haikai no renga*: a *Danrin*, liderada por Nishiyama Sôin (1605-1682), que comporá poemas “que reintroduzem um vigoroso sopro de coloquialismo na poesia da época” (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 16). Se Teitoku era um poeta da dicção clássica e, como conta Shirane (1998, p. 58), tinha sua escola em Quioto, centro da cultura aristocrata e capital do Japão durante a época áurea do *waka* — a Era Heian; o haikai de Sôin “surgiu em Osaka, o novo centro de comércio, onde uma sociedade urbana cada vez mais rica e poderosa buscava criar sua própria cultura.” (SHIRANE, 1998, p. 58-59) (minha tradução). Dessa maneira, sua abordagem não tinha o intuito de iniciar seus discípulos na literatura clássica — segundo Shirane (1998), os poetas da *Danrin* tinham um conhecimento dos clássicos que se limitava a poemas famosos, passagens conhecidas de peças do teatro nô e obras como clássicas como o *Genji Monogatari* (p. 59) —, mas de experimentar livremente com o contraste entre essa linguagem e aquela popular contemporânea.

O poema de Sôin a seguir, o qual também opera com o *hon'i* da “flor da cerejeira”, mostra a preferência pelo linguajar vulgar que se sobressai ante o refinado — a tradução é de Paulo Franchetti e Elza Doi (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 16):

ながむとて花にもいたし頸の骨  
*nagamu tote / hana ni mo itashi / kubi no hone*

De tanto contemplar  
 As cerejeiras em flor  
 Doem-me os ossos da nuca

Comparando o haikai de Teishitsu com o de Sôin, tem-se o diferencial desse apresentar apenas a flor da cerejeira como termo que pertence à tradição. O caráter do haikai do mestre da *Danrin* é mais vulgar, mas não por conter menos termos clássico. Se Teishitsu, mesmo quebrando a expectativa poética sugerida pelos *hon'i*, ainda valoriza a beleza da flor através da estupefação que o deixa quase sem palavras, em Sôin a digressão alude a um sentimento oposto àquele que a cerejeira deveria incitar. De fato, as cerejeiras são bonitas e dignas de contemplação, mas a sensação que esse ato suscita é a do desconforto físico no observador; tal

situação faz o poema transitar do clássico ao mundano sem que nenhuma atenuação do choque entre as dicções se estabeleça.

Na apresentação dessas duas primeiras escolas que praticavam o *haikai no renga* observam-se diferentes maneiras de promover uma mesma operação: temáticas e termos consagrados anteriormente são reutilizados em um diferente contexto, junto de outros pertencentes ao âmbito moderno. Como motivadoras de tal mecanismo estão duas forças: a subordinação do poema a um determinado excesso estético e a formação de um novo grupo social que demandava uma arte que falasse do seu cotidiano. Assim, o *haikai no renga* pode ser definido como uma manifestação artística da classe burguesa recém-formada que, ávida por uma renovação estética da poesia em voga — o *renga*, que já vinha perdendo a expressividade e se tornando mero passatempo da corte devido ao progressivo aumento de regras — aproximou os motivos poéticos da realidade do seu dia a dia. Esse arranjo sociocultural se aproxima daquele da bossa nova no contexto da canção popular do Brasil durante o final da década de 1950, quando essa variedade de canção surge contestando a demasia estética do samba-canção.

O *haikai no renga* ainda iria adaptar esse método de interação entre as dicções tradicional e popular, migrando do mero contraste entre os diferentes mundos para a associação entre eles. Essa maneira peculiar de relacionar motivos populares e tradicionais, que diferia daquelas da *Teimon* e *Danrin*, será desenvolvida por Matsuo Bashô (1644-1694). Como contam Franchetti, Doi e Dantas (1996, p. 17), o poeta teve aulas com discípulos de Teitoku e, segundo Shirane (1998, p. 19), foi influenciado por Sôin durante a metade da década de 1670, porém sua poética gradativamente se distanciou daquelas com que teve contato:

Ele[Bashô] acreditava que o *haikai no renga*, que originalmente realçava seu realismo seco, só poderia conseguir autenticidade e ser elevado ao nível do *waka* e do *renga* através da união com a herança da estética tradicional do *waka*. (KAWAMOTO, 2000, p. 63) (minha tradução)

Trata-se de um momento de especial importância para que o *haikai no renga* se propusesse a ser considerado um gênero poético autônomo, não mais definido simplesmente como “*renga* com palavras humorísticas”. Na sua escola *Shômon* — surgida em Edo em meados dos anos 1680 (SHIRANE, 1998, p. 297-298) —, Bashô buscou uma readequação entre as dicções atuantes no *haikai no renga*: o foco do poeta não era a mera coexistência do nobre junto do popular, mas a maneira pela qual a combinação entre essas categorias permitiria aos motivos populares adquirirem efeitos poéticos, e aos motivos clássicos adentrarem o ambiente contemporâneo:

Essa síntese entre as linguagens elegante e corriqueira permitiu às características familiares e triviais do *zoku* [motivos populares] imprimir um senso de realidade às características etéreas do *ga* [motivos tradicionais] [...]. Ao mesmo tempo, porém, a “aura imaginativa da tradição cortês presente no *waka*”, constituída pela dicção elegante, iria inevitavelmente adentrar as expressões coloquiais (KAWAMOTO, 2000, p. 67) (minha tradução)

A partir dessa dinâmica interativa entre os dois mundos, o haikai se torna uma poesia que “depende fortemente das associações mentais e inferência dos leitores que experienciam suas descrições e imagens” (KAWAMOTO, 2000, p. 49), manifestando a importância do papel ativo do agente da recepção para a sua significação. Goga (2007) também destaca o processo desenvolvido pelo leitor de haikai através do *re-acontecer*, que é mobilizado pelo leitor para produzir a significação do poema. Nesses termos, a poética do haikai promove a *performance* desenvolvida pelo agente da recepção segundo os preceitos de Zumthor (2018): “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio” (p. 53).

Para exemplificar essa dinâmica, apresento o seguinte haikai de Bashô, em minha tradução:

猫の恋やむとき闇の朧月  
*neko no koi / yamu toki neya no / oborozuki*

amor felino  
 no quarto finda  
 lua na névoa

Aqui, os mundos tradicional e contemporâneo se interpenetram a partir da associação da expressão *haikai* “*neko no koi*” (“amor felino”) com o termo consagrado *oborozuki* (“lua na névoa”). Shirane (1998, p. 196-197) explica que *neko no koi* era um tópico popular durante a Era Edo, ocupando o lugar que o veado detinha na poesia clássica para aludir ao amor. Em lugar da alusão aos berros tristes e solitários do cervídeo desejando a fêmea — situação pouco propícia de acontecer aos habitantes de Edo, já urbanizada — Bashô remete ao ato sexual barulhento dos gatos, uma cena corriqueira que melhor viabiliza a *performance* do leitor. Contudo, esse elemento *haikai* não entra em choque com *oborozuki*, uma vez que este termo, retirado do clássico *Genji Monogatari*, também possui conotações eróticas, além de ser associado à quietude. Assim, o poema apresenta a cena de uma relação sexual acalorada sucedida pelo repouso de sua consumação: construção que eleva o motivo contemporâneo à esfera clássica, ao mesmo tempo em que traz o tema tradicional para o mundo cotidiano.

Tal trato moderno do motivo amoroso já foi apresentado nos termos da bossa nova na subseção anterior, através da canção “Brigas nunca mais”, que evitava a idealização, ressaltando a imprevisibilidade do amor até ironicamente: “mais uma vez por toda a vida”. De forma aproximada ao haikai, apresentando diferentes técnicas de relação entre o tópico consagrado e

o componente popular, a bossa nova também opera o tema do amor de diferentes maneiras dentro da abordagem moderna.

Na canção de “Caminhos Cruzados” — composição de Tom Jobim e Newton Mendonça (1927-1960) — há novamente a abordagem reflexiva do amor. Além do fato de a primeira ocorrência da palavra “amor” no texto ser precedida pelo verbo “pensar”, também as outras escolhas lexicais destacadas no trecho abaixo ressaltam a perspectiva mais racional em relação ao tema sentimental:

Quando um coração que está cansado de sofrer  
 Encontra um coração também cansado de sofrer  
 É tempo de se **pensar**  
 Que o amor **pode, de repente**, chegar  
 [...]  
 Que tolo fui eu que em vão tentei **raciocinar**  
 Nas coisas do amor que ninguém **pode explicar**  
 Vem nós dois vamos **tentar**  
 Só um novo amor pode a saudade apagar

Comparando com a letra de “Brigas nunca mais” citada anteriormente, a diferença está na maneira como ambas apresentam e resolvem a questão amorosa. Na canção de Tom e Vinícius, há um enlace afetivo o qual tem idas e vindas, mas que no final permanece íntegro. Já em “Caminhos Cruzados”, duas pessoas com um histórico de relacionamentos malsucedidos irão tentar ficar juntas, com a sugestão de quem talvez nem seja por amor, mas por ainda não ter superado algum parceiro antigo: “só um novo amor pode a saudade apagar”. Observa-se então o diferente trato do motivo amoroso, tradicional, o realocando no contexto da *reflexão emotiva*.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui desenvolvido pretendeu construir um âmbito de diálogo entre bossa e haikai através de comparações entre letras de canção e poemas alicerçadas em similaridades históricas, estéticas e poéticas. Lançando mão da perspectiva da Literatura Comparada que não se ampara em influências ou contatos linguísticos reais, foi observado o desenvolvimento histórico dessas duas manifestações artísticas de modo a localizá-las em relação a um cânone tradicional ao qual se voltaram através de um gesto de renovação estética. A consideração dos seus contextos socioculturais visou apresentar a perspectiva dos leitores e ouvintes dos objetos artísticos aqui aproximados, direcionando para uma análise sob a ótica da *performance* da recepção de Zumthor (2018), a qual, por sua vez, salientou similaridades entre haikai e bossa do ponto de vista suas poéticas. Ademais, através da análise crítica de poemas e letras de canção foram ressaltados elementos imagéticos e semânticos compartilhados pelas manifestações artísticas aqui observadas.

Longe de esgotar o assunto, a construção desses lugares de encontro ainda originou espaços para pensar as similaridades estéticas em termos tradutórios e para esmaecer percepções que tomam a cultura japonesa como exótica e distante da brasileira. No primeiro, abordagens do Estudos da Tradução que valorizam o ato de interpretação e a prática teórica do processo tradutório mobilizaram a criação de textos com o intuito de produzir e manejar esse espaço privilegiado de observação da linguagem, deixando em aberto a possibilidade de investigações futuras desses objetos artísticos também em termos de versão literária. No segundo, o próprio estudo se constitui como um vetor que se pretende capaz de contribuir para uma reformulação das abordagens ainda majoritárias que pensam as relações entre o par cultural Brasil-Japão ressaltando caracteres de dessemelhança. Nesse sentido, também abre a perspectiva para comparações entre outros objetos culturais desses dois países.

## REFERÊNCIAS

BARROSO, Ary (música/letra). **Aquarela do Brasil**. Canção, 1939.

BASSNETT, Susan. **Comparative Literature: A Critical Introduction**. Nova Jérsei: Wiley-Blackwell, 1993.

BRITO, Brasil R.. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 17-40.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. São Paulo: Ateliê, 2009.

BROWN, Nicholas. A Lírica da Bossa. In: **João Gilberto**. Walter Garcia (org.) Vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 276-282.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

CUNHA, Andrei. **Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão**. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2019.

CUNHA, Andrei; REIS, Leonardo. Um diálogo estético entre a bossa nova e o haikai. In: **Signo**, v. 47, n. 89. Santa Cruz do Sul, 2022. p. 82-94.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. **Haikai**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

GARCIA, Walter. Batucada do samba cabia na mão de João Gilberto. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 jul. 2019. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-bossa-nova-e-solista-e-dificulta-manifestacoes-coletivas-como-no-samba.shtml>>. Acesso em 17 out. 2022.

GILBERTO, João. **Chega de saudade**. Direção Artística: Aloysio de Oliveira. Compositores: João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, et al. Rio de Janeiro: Odeon, 1959.

GOGA, Masuda. Os dez mandamentos do haikai. **Kakinet**, 31 dez. 2007. Disponível em: <<https://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acesso em: 26 set. 2022.

HENSHALL, Kenneth. **A history of Japan: from stone age to superpower**. Hampshire e Nova York: Palgrave Macmillan, 2004.

ITÔ, Yûki, GILBERT, Richard. The Heart in Season: Sampling the Gendai Haiku Non-season Muki Saijiki. In: **Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry**. vol 4. nº3. 2005. Disponível em: <<http://simplyhaiku.com/SHv4n3/features/Gilbert.html>>. Acesso em: 15 out. 2022.

JOBIM, Antonio Carlos (música/letra); MENDONÇA, Newton (música/letra). **Caminhos cruzados**. Canção, 1958.

JOBIM, Antonio Carlos (música); MORAES, Vinicius de (letra). **A felicidade**. Canção, 1959.

JOBIM, Antonio Carlos (música); MORAES, Vinícius de (letra). **Brigas nunca mais**. Canção, 1959.

JOBIM, Antonio Carlos (música/letra). **Corcovado**. Canção. 1960

KAWAMOTO, Kôji. **The Poetics of Japanese Verse** — imagery, structure, meter. Tradução de Stephen Collington, Kevin Collins e Gustav Heldt. Tokyo: University of Tokyo Press, 2000.

MATOS, C. N. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. In: **Artcultura**, [S. l.], v. 15, n. 27, 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29339>. Acesso em: 28 set. 2022.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 67-123.

MENESCAL, Roberto (música); BÔSCOLI, Ronaldo (letra). **O barquinho**. Canção, 1961.

MENEZES, Roniere Silva. **O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

MESCHONNIC, Henri. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, Jean-René. **A tradução e seus problemas**. Tradução de Luisa Azuaga. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 78-87.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORAES, Vinícius de. **Novos poemas, cinco elegias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. “Já temos um passado”: quarenta anos do LP Chega de saudade (João Gilberto, 1959). In: **João Gilberto**. Walter Garcia (org.) Vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 354-361.

PAZ, Octávio. A poesia de Matsuo Bashô. In: BASHÔ, Matsuo. **Sendas de Oku**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Roswita Kempf/Editores, 1983. p. 29-42.

REIS, Leonardo. Haicais de Kobayashi Issa: traduções para o ocidente. In: **Hon No Mushi** – Estudos Multidisciplinares Japoneses, v. 4. n. 7. Manaus, 2019. p. 26-39.

REIS, Leonardo. CUNHA, Andrei. Quatro haicais de Bashô: por uma poética comportamental. In: **Miguilim** – Revista Eletrônica do Netlli, v. 10, n. 4. Cariri, 2021. p. 1483-1499.

RODRIGUES, Lupicínio (música/letra). **Nervos de aço**. Canção, 1947.

ROSA, Noel (música/letra). VADICO (música/letra). **Conversa de botequim**. Canção, 1935.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SHIRANE, Haruo. **Traces of dreams** — Landscape, cultural memory and the poetry of Matsuo Bashô. Stanford: Stanford University Press, 1998.

SHIRANE, Haruo. **Japan and the culture of four seasons**. Nova York: Columbia University Press. 2012.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **Revisão dos cem anos da canção brasileira**. Lisboa: Oca, 2021.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo; GAMBARO, Daniel. O rádio musical no Brasil: elementos para um debate. In: **Estudos radiofônicos no Brasil: 25 anos do grupo de pesquisa rádio e mídia sonora da Intercom**. São Paulo: Intercom, 2016. p. 457-476.

WATSON, Burton. Introduction. In: SHIKI, Masaoka. **Selected Poems**. Tradução de Burton Watson. Nova York: Columbia University Press, 1997. p. 1-13.

WELLEK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. Tradução: Marta de Senna. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia F. (org.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.

WISNIK, Guilherme. Em torno da ideia de beleza sem esforço: arquitetura e bossa nova. In: **João Gilberto**. Walter Garcia (org.) Vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 166-189.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fernerich. São Paulo: Ubu, 2018.

