

Um diálogo estético entre a bossa nova e o haicai

Bossa nova and haiku: an aesthetic dialogue

Andrei Cunha 

Leonardo Pinto dos Reis 

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo: O presente trabalho pretende apresentar um diálogo histórico e estético entre a bossa nova brasileira e o haicai japonês. Pormenores relativos aos ideais artísticos e às sociedades vigentes na época de surgimento dessas artes, assim como métodos de composição associados à economia de termos e à imagética, serão pontos estruturantes deste estudo. Propomos também a análise comparativa entre três haicais e quatro letras de bossa nova, visando ilustrar a aproximação entre os gêneros artísticos, bem como demonstrar a existência de pontos de similaridade. Para auxiliar na análise, trazemos as reflexões de Zumthor (2018), que associam a recepção à *performance* e pensam o leitor, durante o ato de leitura, como o lugar onde, de fato, é concebido o “literário”.

Palavras-chave: haicai, bossa nova, João Gilberto, Matsuo Bashō, literatura comparada.

Abstract: This text presents a historical and aesthetic dialogue between Brazilian bossa nova and Japanese haiku. We analyze the artistic ideals and the social structures at the time and place where these two artforms emerged, as well as compositional methods associated with their economy of terms and imagery. We also propose a comparative analysis between three haiku and four bossa nova song lyrics, aiming to illustrate the approximation between the artistic genres, as well as to demonstrate the existence of points of similarity. We base our analysis on the reflections of Zumthor (2018), who associates the concepts of reception and performance and considers the reader in the act of reading as the place where, in fact, the “literary” is conceived.

Keywords: haiku, bossa nova, João Gilberto, Matsuo Bashō, comparative literature.

Haikai e bossa nova são duas manifestações artísticas que, geograficamente, nasceram muito distantes uma da outra. Entretanto, as circunstâncias da história nos sugerem que o estilo musical brasileiro e o gênero poético japonês podem compartilhar espaços em comum: trazido pelos imigrantes que desembarcaram em Santos nos primeiros anos do século XX, o haikai começou a chamar a atenção dos poetas brasileiros especialmente a partir das primeiras décadas do século passado, como se verifica em estudos e composições de Afrânio Peixoto e de Guilherme de Almeida. No início do movimento modernista, o poema de três versos foi tomado como modelo de renovação estética, ainda que, segundo explica Franchetti (2008, p. 256), sua recepção tenha começado com um poema francês que não era, em verdade, um haikai. Em um momento posterior, o gênero aparece como componente constituinte da “transcrição” — método de tradução desenvolvido por Haroldo de Campos a partir de influências de Ernest Fenollosa e Ezra Pound, baseado em uma suposta semântica dos *kanji* (caracteres chineses utilizados na língua japonesa) — como se verifica nos estudos “Haikai: Homenagem à Síntese” e “Visualidade e Concisão na Poesia Japonesa”, ambos de 1969. Além disso, diversas outras interpretações do gênero poético surgiram no Brasil desde então, como as de Paulo Leminski e as de Alice Ruiz, para citar apenas duas.

Além disso, há o fato de a bossa nova ser bastante apreciada no Japão: ela é presença comum como música ambiente de restaurantes e lojas, e não só artistas brasileiros como Roberto Menescal, Joyce, Leila Pinheiro e João Donato costumam fazer *shows* no país asiático, como também há uma considerável cena de músicos japoneses que tocam bossa nova (por exemplo, o baterista e produtor musical Kazuo Yoshida)¹. Ademais, João Gilberto, na fase final de sua carreira, fez (surpreendentemente, para quem sabe do seu “jeito de ser”) apresentações em solo nipônico que renderam *performances* memoráveis e aplausos extensos, o que pode ser verificado no CD *João*

Gilberto in Tokyo (lançado em 2004, mostra gravação de *show* de 2003) e no *blu-ray João Gilberto live in Tokyo November 8&9, 2006 Tokyo International Forum Hall A* (*show* de 2006, lançado em 2019).

Junto a isso, é preciso brevemente comentar sobre o *status* de ambas as manifestações artísticas nos seus locais de origem e, em particular, suas relações dentro das respectivas linhas do tempo de suas culturas: a bossa nova não só influenciou a canção popular brasileira subsequente — “todas as gerações seguintes [depois de João] de músicos influentes [...] declaram ter uma âncora fixada em João Gilberto” (TATIT, 2008, p. 51) —, como também renovou a estética da época através de uma releitura do samba tradicional (NAVES, 2001, p. 11); o haikai, por sua vez, foi mecanismo de renovação da estética clássica, ao apresentar novas perspectivas de composição:

O haikai demandava o “novo” (*atarashimi*), porém [...] essa novidade não se amparava tanto no distanciamento ou rejeição do que era tido como tradição, mas na reelaboração de práticas e convenções estabelecidas, na criação de novos contrapontos do passado². (SHIRANE, 1998, p. 5) [tradução nossa]

O presente trabalho almeja aprofundar alguns elementos históricos e apresentar componentes artísticos que podem promover um diálogo estético entre a brasileira bossa nova e o haikai japonês. Pormenores relativos aos ideais artísticos e às sociedades vigentes na época de surgimento dessas artes, assim como métodos de composição associados à economia de termos e à imagética, serão pontos estruturantes deste estudo.

Para apresentar os elementos sociológicos que compõem os momentos em que surgem haikai e bossa nova, é preciso fazer uma contextualização histórica, a fim de que se entenda parte do cenário cultural brasileiro da segunda metade da década de 1950 e pormenores do Japão nos séculos XVI e XVII. Obedecendo à ordem cronológica, comecemos com o poema japonês.

¹ Muitas dessas situações podem ser comprovadas no documentário *Bossa Nova Sol Nascente*, lançado em 2008. Vide Referências.

² *Haikai required “newness” (atarashimi), but [...] that novelty lay not so much in the departure from or rejection of the perceived tradition as in the reworking of established practices and conventions, in creating new counterpoints to the past.*

Haikai

Franchetti, Doi e Dantas (1996, p. 205) explicam que, no século XVI, o Japão se encontrava estratificado em domínios feudais e sofria com guerras civis recorrentes. Em 1568, ao conquistar a capital imperial (atual Quioto), Oda Nobunaga, o chefe de um desses feudos, iniciou um projeto de unificação do território — algo que só foi concretizado por Tokugawa Ieyasu em 1615, após a tomada do castelo imperial de Ôsaka.

A Era Edo (1600-1868) se caracteriza pela estabilidade política, o que permite o desenvolvimento de centros urbanos e a ascensão de um novo grupo social; ao mesmo tempo, surgem novas demandas:

O século XVII foi testemunha da ascensão dos civis urbanos (*chônin*) como uma classe econômica e culturalmente poderosa; da disseminação da educação em massa [...], razões que levaram à expansão da produção e do consumo de literatura popular³. (SHIRANE, 1998, p. 3) [tradução nossa]

Esse é o Japão onde o haikai florescerá. Para que se esclareça como tal arranjo social permite e concebe a ascensão do haikai, é necessário um breve comentário sobre a história e a estética da poesia japonesa tradicional, a qual costumava ser escrita exclusivamente pela nobreza. Na Era Heian (794-1185), a forma poética japonesa (*waka*) mais importante era o chamado *tanka* (poema curto)⁴, o qual geralmente obedecia ao esquema de versos de 5-7-5-7-7 sílabas (CUNHA, 2019, p. 15-16).

O fato de que esses poemas eram muitas vezes compostos em situações de convívio social, seja em concursos de poesia, seja em sequências poéticas, levou à criação de um novo gênero chamado *renga* (poema encadeado), o qual é composto por dois poetas ou mais escrevendo alternadamente um determinado número de estrofes de 5-7-5 e de 7-7 sílabas. Praticado

pela corte, torna-se um gênero poético muito praticado na Era Muromachi (1333–1568), desenvolvendo-se com um grande número de regras de composição, o que acaba por estilizar e artificializar excessivamente essa prática literária. À medida que o *renga* se populariza para além do círculo restrito da aristocracia, a demasia de normas acaba motivando a busca por uma forma menos rígida e de mais fácil composição: surge o *haikai no renga* (“versos encadeados cômicos” ou “vulgares”), que ganhou popularidade como uma nova diversão, tanto para poetas como para amadores, ao final da Era Muromachi, quando foram em grande parte abandonadas as regras do *renga* clássico (ou “sério”). A preferência por essa forma chega até a Era Edo, quando é adotada pelas classes sociais emergentes; assim, o *haikai no renga* foi adaptado para falar da realidade do novo estrato social e “voltou-se para as experiências concretas e versáteis dos assuntos pessoais do dia a dia” (KATO, 2012, p. 93). É a conjunção dessa nova perspectiva temática com aquelas regras que foram mantidas — em especial, as referentes à primeira estrofe (chamada *hokku*), de 5-7-5 sílabas —, que irão determinar os caminhos que essa forma poética tomará, quais sejam: originar o poema que conhecemos no Brasil por haikai.

A primeira regra, por si só, já enfatiza a autonomia da estrofe inicial do poema colaborativo: ela precisa ser “sintaticamente completa, independente da estrofe seguinte” (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 13). Além disso, necessita “conter sempre uma referência à estação do ano e ao lugar onde se realizou a sessão [de *renga*]” (1996, p. 13) — o chamado *kigo* (“expressão sazonal”). Um exemplo célebre é o terceto de abertura da sequência poética *Três poetas em Minase* (SÔGI; SHÔHAKU; SÔCHÔ, 1488; tradução brasileira de CUNHA; KAWANA; PRYM, 2021). Localizado no que hoje é um bairro do município de Ôsaka, o Palácio de Minase foi uma das residências

³ *The seventeenth century witnessed the emergence of the urban commoners (chônin) as an economically and culturally powerful class; the spread of mass education [...] all of which led to the widespread production and consumption of popular literature.*

⁴ O *tanka* (“poema curto”) é um tipo de *waka* (“poema japonês”). O *chôka* ou *nagauta* (“poema longo”) tem um

número indeterminado de estrofes com dois versos (de 5 e 7 sílabas, alternadamente), terminando sempre com dois versos de sete sílabas. O *tanka* tem sempre cinco versos e um total de 31 sílabas, com a disposição da métrica obedecendo ao esquema 5-7-5-7-7. O *waka-tanka* pode ser ainda dividido em “parte de cima” (*kami*, os três primeiros versos de 5-7-5 sílabas) e “parte de baixo” (*shimo*, os dois últimos versos de 7-7 sílabas).

preferidas do ex-imperador Gotoba (1180–1239), soberano japonês da Idade Média que teve importante papel tanto na política como na literatura. Gotoba é venerado até hoje como um deus do xintoísmo (*kami*) no Santuário de Minase, construído sobre as ruínas da mansão. Foi ali que Três poetas foi composto, em fevereiro de 1488, como uma homenagem aos 250 anos da morte do ex-imperador. O hokku, proposto por Sôgi, faz referência a um *waka* de Gotoba:

Shinkokin'wakashû, livro 1, Primavera 1, poema 36: Composto sobre o tema “água”, para um evento em que se escreveram poemas em japonês sobre os mesmos tópicos de poemas chineses.

見渡せば 山もとかすむ 水無瀬川
 タベは秋と なに思ひけむ
miwataseba / yamamoto kasumu / minasegawa
yûbe wa aki to / nani omoiken

ao avistar a névoa
 no sopé da montanha
 sobre o rio Minase:
 quem foi que disse
 que a noite é do outono?

Eis como Sôgi faz referência ao poema de Gotoba:

Três poetas em Minase, poema 1 (hokku)

雪ながら山もとかすむタベかな
yuki nagara / yamamoto kasumu / yûbe kana

mesmo com neve
 há névoa no sopé
 dos montes na noite

Segundo as regras de etiqueta para a composição do poema encadeado sério, o *hokku* fica a cargo do convidado de maior senioridade e deve fazer referência ao local e à estação em que o poema foi composto. Com o verso *yamamoto kasumu* (“o sopé do monte se cobre de névoa”) e a palavra *yûbe* (“anoitecer”), Sôgi consegue tecer um diálogo intertextual com a divindade do santuário (Gotoba), além de aludir ao próprio lugar (Minase, que está presente no *waka* do ex-imperador) e ao momento

exato da estação (na poesia clássica, fevereiro marca o início da primavera, quando nas serras sobe a névoa e a neve ainda não derreteu completamente).

Conforme explica Shirane (2012), data da Era Heian (794-1185) a preferência pelo procedimento de se utilizar a descrição de uma cena natural para se expressar emoções ou sentimentos; contudo, uma vez que os nobres raramente saíam das dependências do palácio, essa natureza era reconstruída, uma imagem mental, usada para reforçar um ideal de ausência de conflitos e de beleza elegante (CUNHA, 2019). Essa soma de fatores é manifestada no conceito de *hon'i* (essência poética): “o termo técnico usado para nos referirmos ao tratamento esperado dos temas poéticos e dos seus sentimentos líricos relacionados” (KAWAMOTO, 2000, p. 60)⁵. Ora, junto das temáticas cotidianas, o *hon'i* é uma ferramenta semântica que permitia aos poetas de haikai fazer interagir a tradição com o moderno; afinal, esse gênero

apreciava a justaposição e a colisão desses mundos e dessas linguagens aparentemente contraditórias, invertendo e rearranjando associações e convenções culturais, especialmente a “essência poética” (*hon'i*) de tópicos clássicos da poesia⁶. (SHIRANE, 1998, p. 2) [tradução nossa]

O seguinte poema de Nishiyama Sôin, em tradução de Franchetti, Doi e Dantas (1996, p. 16), exemplifica essa técnica:

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.

Nesse texto, o elemento haikai surge do tratamento inesperado que é dado à cerejeira, um dos principais temas poéticos japoneses, cujo *hon'i* remete à efemeridade, à juventude, à beleza, e outras conotações positivas (CUNHA, 2019). Assim, a associação da contemplação da flor com um

⁵ *The technical term used in reference to the prescribed treatment of poetic themes and their pertaining lyric sentiments.*

⁶ [Took] pleasure in the juxtaposition and collision of these seemingly incongruous worlds and languages, humorously inverted and recast established cultural associations and conventions, particularly the “poetic essence” (*hon'i*) of classical poetic topics.

desconforto físico causa um choque entre o mundo da literatura clássica e aquele das abordagens “modernas” (no contexto da Era Edo). Tal “contraste entre as dicções” segue sendo o ideal estético até a época de Matsuo Bashô (1644-1694), momento em que o ideal passa a ser o da “combinação” (KAWAMOTO, 2000, p. 66). Isso é, a ênfase na diferença e na oposição deu lugar a uma perspectiva que permitia aos significados dos temas modernos adentrarem a esfera lírica, ao mesmo tempo em que aproximava os elementos clássicos da realidade das classes não aristocráticas:

Essa síntese entre as linguagens elegante e a corriqueira permitiu que as características familiares e triviais do *zoku* [linguagem “baixa”] imprimissem um senso de realidade às características etéreas do *ga* [linguagem “alta”] [...]. Ao mesmo tempo, porém, a “aura imaginativa da tradição cortês presente no *waka*”, constituída pela dicção elegante, iria inevitavelmente adentrar as expressões coloquiais⁷. (KAWAMOTO, p. 67) [tradução nossa]

Dessa forma, o haikai de Bashô se estabelece como uma manifestação artística das classes ascendentes, que buscavam uma estética que remetesse à sua realidade, lugar do qual a temática clássica se encontrava distante. Entretanto, essa renovação não rejeita a tradição; pelo contrário, conjuga o clássico junto do moderno, reinterpretando os motivos consagrados e elevando os motivos contemporâneos à esfera artística. Esse movimento facilitou a aproximação entre o público e o texto. Zumthor (2018), ao aproximar a noção de *performance* da recepção literária, reforça esse papel daquele que consome o texto para a instauração do componente literário: “O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolavelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura” (p. 53).

Assim, propicia-se a criação de uma nova forma poética que revoluciona as possibilidades artísticas conhecidas até então, permitindo que novos

consumidores de literatura encontrassem poesia dentro do seu próprio cotidiano. O haikai utilizava imagens naturais para aludir a sensações e sentimentos dentro de uma forma concisa, que faz da economia de termos um mecanismo para a aglutinação de significados. Encontramos um paralelo com as condições do estabelecimento da bossa nova no Brasil — a bossa nova (o moderno) reinterpretando o samba (o tradicional).

Bossa nova

Se o samba representa o tradicional em relação à bossa nova, é preciso voltar às origens do samba — “um gênero musical com características rítmicas definidas, identificado, sobretudo, por uma pulsação regular de fundo” (TATIT, 2002, p. 30) — enquanto canção popular brasileira. Um de seus principais precursores, Noel Rosa, valorizava na canção a naturalidade, aproximando canto e fala e “proporcionando a sensação de que tudo acontecia sem o menor esforço” (p. 35). Os textos, por sua vez, eram “densos, singularizados por um tratamento subjetivo” (p. 35). A canção “Conversa de botequim” — composta por Noel e Vadico, uma de suas principais parcerias —, por exemplo, na qual o narrador, um “malandro carioca”, dirige ao garçom uma série de pedidos — que conseguem ser triviais (“guardanapo”, “copo d’água”) mas também específicos (“dinheiro emprestado”, “resultado do futebol”) —, revela essa aproximação do texto à realidade dos grandes centros do Brasil, do ponto de vista de quem a experiêcia:

A vida se tornando canto. Foi assim que Noel Rosa descobriu a passagem das emoladas e canções sertanejadas, típica e exclusivamente regionalistas, para uma forma urbana de música popular. (BRITTO, 2009, p. 132)

Ademais, o desenvolvimento das rádios musicais brasileiras a partir dos primeiros anos da década de 1930 (VICENTE; DE MARCHI; GAMBARO, 2016), promovendo “a eficácia ou a funcionalidade imediata da obra” (TATIT, 2002, p. 31), privilegiou a

⁷ This synthesis of elegant and everyday language permitted the common and familiar qualities of *zoku* to impart a feeling of reality to the ethereal characteristics of *ga* [...]. At the same time, however, the “imaginative aura of the courtly *waka*

tradition” embodied in elegant diction would unavoidably seep into the colloquial expressions.

concepção que vinha sendo desenvolvida por Noel Rosa (entre outros) no contexto do samba. Novamente, pensando nos termos de Zumthor (2018), que concebe o literário a partir do estabelecimento de um elo entre leitor e o texto, assim que esse é lido enquanto tal e é capaz de tocar emocionalmente aquele que lê, podemos entender a popularidade de Noel Rosa através dessa aproximação da canção ao dia a dia, que acontece tanto na via musical (canto e fala) como na textual (temática que permite identificação). Assim se estabeleceu o samba enquanto canção popular — que será para a bossa nova o equivalente ao *tanka* para o haicai, uma vez que é a base da tradição que o gênero moderno irá reinterpretar.

Entre 1940 e 1950, junto da proeminência de canções românticas estrangeiras, uma variedade chamada samba-canção se populariza (MATOS, 2015, p. 130), servindo de nomenclatura para variadas composições (inclusive as do próprio Noel). O samba-canção aqui tratado é aquele que “neutraliza [as] arestas [do samba] e se impõe pela melodia” (TATIT, 2002, p. 23), possuindo andamento mais lento que, em muitos casos, lembra o bolero. O samba-canção, conforme afirma Napolitano (2012, p. 356), buscava o “efeito emocional reiterado pelo acompanhamento orquestral”; isto é, a um canto carregado de dramaticidade, se juntavam arranjos musicais salientes e expressivos, remetendo ao realce das emoções. Matos (2015, p. 128) também destaca os elementos romântico e sentimental desse gênero, e os estende à letra. Porém, ao adotar convenções românticas e a exacerbação das emoções como estética, a canção se distancia do cotidiano urbano:

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. (TATIT, 2004, p. 100)

Ademais, um ideal de modernidade, que já vinha sendo explorado no campo das artes — tendo como seu marco principal a Semana de Arte Moderna de 1922 —, passou, a partir de meados dos anos 1950, também a fazer parte da política e mesmo do

inconsciente coletivo. O governo de Juscelino Kubitschek, com o *slogan* “Cinquenta anos em cinco” e a busca pelo desenvolvimento do país, era um sinal da ânsia pelo moderno; algo que, em 1960, será solidificado na construção de Brasília, “grande ícone do projeto desenvolvimentista e modernizador do país” (MENEZES, 2008, p. 30). Assim sendo, se a música popular em voga no Brasil nos anos 1950 se distanciava da realidade de seus ouvintes, já havia outros movimentos — até mesmo fora do campo das artes — que sinalizavam para a superação das convenções e para a busca de novas possibilidades.

De fato, um poeta iniciado na poesia romântica, que escrevia sonetos de temática amorosa, estava seguindo esses sinais, migrando para abordagens e temáticas do cotidiano: Vinícius de Moraes. Nesse sentido, Menezes (2008) destaca a desmistificação da experiência lírica e a dessacralização do fato amoroso que eram elementos importantes da obra do poeta, em um movimento claro de modernização — nos termos do modernismo brasileiro, na relação entre emoção e racionalidade, entre o pensar e o sentir do fazer artístico; algo que Britto (2009) chama de *reflexão emotiva*: “o artista assumindo o conhecimento de sua arte, como forma indireta, metafórica, simbólica de conhecer o mundo em profundidade” (BRITTO, 2009, p. 47). Vinícius buscava alguém *moderno* para musicar sua peça Orfeu da Conceição (CASTRO, 1990, p. 121). Essa peça já revelava a nova face do poeta: tratava-se de uma adaptação do mito grego para o ambiente das favelas do Rio de Janeiro. Nesse contexto, o poeta veio a encontrar Tom Jobim, formando uma parceria que serviria como um dos combustíveis propulsores da nova música popular brasileira que estava em gênese na última metade dos anos 1950 — ou seja, a bossa nova, movimento da música popular “que se espalhou por vários setores da sociedade brasileira, do estético ao político, fundando um novo modo de ser” (TATIT, 2021, p. 27).

Com melodia de Tom e letra de Vinícius, a canção “Chega de saudade” estreou na voz de Elizete Cardoso no ano de 1958; mas foi no primeiro disco do até então desconhecido João Gilberto, em 1959, que a

canção se instaurou como marco do novo gênero musical. O disco, que também leva o nome de *Chega de saudade*, representou uma renúncia àquela estética da exacerbação, característica dos sambas-canção. Quem ouve essas gravações percebe a fuga da demasia sonora e expressiva, e a busca pelo “caráter coloquial da narrativa musical” (MEDAGLIA, 2005, p. 75). Ademais, João Gilberto “cantava baixinho”, aproximando canto e fala, e evitando se sobrepor à canção. Seu fazer artístico era moderno, porque o cantar sem afetação não significava o apagamento dos sentimentos, e sim a observação da relação entre emoção e racionalidade:

Na bossa nova de João Gilberto, a voz dispensava grandes efeitos dramáticos ou virtuosísticos. 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)

O músico baiano não renovou a canção popular apenas em seu aspecto interpretativo vocal. Sua batida de violão inovadora, concentrando o ritmo do samba em sua mão direita, foi capaz de criar novas possibilidades para o gênero tradicional, de modo semelhante àquela com que o haikai de Bashô retomou os motivos clássicos da poesia japonesa.

[João] reencontra a batida do samba sem precisar enfatizar seus tempos fortes que, a essa altura, já eram considerados suficientemente assimilados pela cultura musical brasileira. Baseada mais nos contratempos rítmicos do que nos tradicionais bordões (notas mais graves do violão) [...], a batida de João Gilberto refaz algo próximo ao toque dos tamborins que jamais define o primeiro tempo do compasso. (TATIT, 2021, p. 28-29)

Se o *renga*, com a demasia de regras, havia artificializado a poesia japonesa, o samba-canção, com a demasia estética, promoveu algo similar com o samba. Assim, tanto João Gilberto como Matsuo Bashô foram capazes de renovar a tradição, através da integração desta à modernidade. A batida de João despojou o ritmo do samba (no sentido de que o realizava com menos elementos), assim permitindo maior liberdade para a exploração dentro do gênero

(CASTRO, 1990, p. 167), evidenciando o componente rítmico, tradicional, através de novas possibilidades. O seguinte comentário de Gilberto Gil, revelado por Guilherme Wisnik, também poderia remeter à abordagem de Bashô em relação ao haikai:

O trabalho genial de João Gilberto, que [...] resolve modernizar o samba, [...] trazendo o velho, restaurando, na verdade, renovando, remoçando, fazendo renascer o velho [...]. O novo só é novo por causa do velho. (GIL em entrevista a WISNIK, 2012, p. 175)

Da mesma forma, a abordagem de Matsuo Bashô, aliando tópicos poéticos consagrados a temas contemporâneos, integrou a tradição à modernidade, permitindo novas perspectivas de composição, como explicitado nas palavras de Kawamoto (2000, p. 67) que mencionamos anteriormente.

Comparações

Na presente seção, serão contrapostas letras bossa-nova e haicais de Bashô. Foi visto que ambas se caracterizam por surgirem dentro de sociedades em movimento; isto é, o contexto de uma renovação política, coincidindo com a ascensão de novas classes sociais, também produzia uma necessidade de renovação estética a fim de fortalecer o elo entre obra e consumidor. No caso da bossa nova, além da letra e da música, a interpretação desenvolvida por João Gilberto ao violão, e também sua abordagem vocal, fazem parte do desenvolvimento da expressão artística. Napolitano (2002) fala de

uma nova consciência musical racional e emocional a um só tempo que correspondesse ao afloramento de uma nova subjetividade — urbana, jovem, reformadora — na qual o ato de ouvir canções deveria ter a mesma importância de criá-las, radicalizando a experiência da escuta como “ato performático”. (p. 359)

Assim, fica claro como a importância daquele vínculo com o receptor do objeto artístico é elemento constituinte do método de interpretação de João. Nesse sentido, o haikai também expressa, em sua concepção semântica, a consideração de quem o recebe. Apesar de, em nossos tempos, o haikai ser apreciado como um poema em separado, não era dentro dessa perspectiva que o texto costumava ser produzido — devemos essa

modalidade de leitura mais *readymade*, que valoriza o ladrilho e não vê o mosaico, à modernidade, a qual rejeitou o caráter comunitário e relacional do haikai, passando a ler os grandes haicaiístas como autores individuais de estrofes autônomas — sendo essa apenas uma dentre as muitas leituras possíveis de um haikai. Shirane (1996, p. 161) revela que o haikai de Bashô e de seus contemporâneos agia de maneira dialógica, em um contexto coletivo, satisfazendo funções sociais e religiosas; muitas vezes servindo, por exemplo, como saudação ou despedida. Antes do século XIX, a estrofe de três versos era vista como um elemento constituinte de um todo maior. Ela podia aparecer no contexto de um diário ou de um relato de viagem, cuja prosa permitia a compreensão do momento em que surgiu o poema; ou ainda (e é para isso que se estudava composição poética na Idade Média japonesa), dentro de um fazer comunitário que pressupunha a interação criativa de um número plural de artistas ou entusiastas. À semelhança da cerimônia do chá (e, de uma maneira mais ampla, de todas as artes da *performance*), a literatura japonesa está imersa em uma poética do encontro, do momento, da presença, do grupo, que nem a modernidade conseguiu silenciar completamente.

Além disso, Masuda Goga, imigrante japonês radicado no Brasil e autoproclamado discípulo de Bashô, diz que o haikai

é considerado como uma espécie de diálogo entre autor e apreciador; [...] a emoção ou a 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. Em outras palavras, o haikai não deve ser um poema discursivo e acabado. (GOGA, 2007, s/p)

E aqui ressaltamos a necessidade de engajamento do leitor com a obra afim de que, então, nela se instaure o elemento artístico. O poeta compõe com o intuito de que o leitor, a partir de suas particularidades, possa “arrematar” o texto: “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio” (ZUMTHOR, 2018, p. 53).

Tanto o haikai como a bossa nova precisavam, para mover o leitor ou ouvinte urbano, de

uma aproximação do seu cotidiano. Assim, a temática amorosa será abordada de modos diferentes dos já estabelecidos. No caso da bossa nova, podemos citar a letra de “Caminhos Cruzados”, canção composta por Tom Jobim em parceria com Newton Mendonça em 1958. No lugar de idealizar e exacerbar o sentimento, algo característico do samba-canção, que não permitia um tratamento “pé-no-chão” da temática amorosa, a letra de “Caminhos cruzados” apresenta uma abordagem mais racional sobre o tema.

A primeira menção explícita ao amor em “Caminhos Cruzados” é precedida pelo verbo “pensar”, em uma construção que, partindo da perspectiva tradicional, soa um tanto inesperada. A parte inicial da letra sugeriria o contexto puramente romântico; assim, a aparição do componente racional (em negrito abaixo) foge do lugar-comum. Vejamos a primeira estrofe:

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

Essa abordagem persiste em outros momentos, quando, na porção final da letra, os verbos “tentar”, “raciocinar” e “explicar” surgem em meio à declaração amorosa, também ressaltando operações da mente consciente:

Que tolo fui eu, que em vão tentei **raciocinar**
Nas coisas do amor que ninguém pode **explicar**
Vem, nós dois vamos **tentar**

Essa seção também revela o cancionista reconhecendo que é “tolo” por tentar entender as questões do amor, o que explicita a consciência da complexidade dessa relação entre sentimentos e racionalidade.

No caso do haikai de Bashô, a renovação da temática amorosa passa pela sua associação com outro referente. Foi visto que a poesia japonesa costuma utilizar elementos naturais para falar dos sentimentos, sendo que o motivo consagrado para falar do amor era a figura do veado, e sua voz triste e solitária (SHIRANE, 1998, p. 197), que já direcionam para uma percepção de amor associada a certo sofrimento.

Entretanto, no poema abaixo (SHIRANE, 1998, p. 197), Bashô utiliza a imagem do relacionamento entre gatos (*neko no koi*, “amor de gatos”) para destacar a intensidade que emana do encontro amoroso. Tradução nossa:

猫の恋 やむとき閨の 朧月
neko no koi / yamu toki neya no / oborozuki

amor felino
 finda — no quarto
 lua na névoa

Além de recontextualizar o tema romântico junto de uma imagem mais próxima do cotidiano da sociedade urbana que se desenvolveu na Era Edo, o poema também associa o indiscreto comportamento felino com a “lua na névoa” (*oborozuki*) — termo oriundo do romance clássico *Genji Monogatari* (escrito pela dama da corte Murasaki Shikibu no século XI) e referente à primavera, representando a relação sexual, mas também remetendo a sensações de quietude (SHIRANE, 1998, p. 97). O que se vê é uma abordagem renovada do tema romântico, que privilegia a imagem do amor realizado fisicamente (e não o sofrimento pela ausência, aludido pela voz do veado), apresentando uma perspectiva nova, através daquela associação entre o motivo clássico e requintado e a imagem cotidiana, que pode mesmo ser considerada humorística ou vulgar. Ademais, a lua na névoa também age como complemento da cena dos amantes. Depois da menção a uma relação calorosa, o foco é direcionado para a imagem levemente ofuscada da lua, que pode ser vista do quarto: de uma cena de estímulo sonoro e ação para outra de calma contemplativa. Shirane (1998, p. 46) explica essa duplicidade semântica presente no haikai de Bashô:

A natureza existe como algo concreto e vivo aos olhos do poeta [...]. Ao mesmo tempo, contudo, a natureza pode, de maneira implícita, ter uma função semimetáforica, especialmente como uma projeção do estado interno ou externo do poeta, ou daquele a quem o poema é endereçado⁸.

Buscando “reduzir as situações aos seus dados essenciais através de uma expressão contida e despojada” (BRITO, 2005, p. 38), o gênero de canção brasileiro se aproxima desse uso dos elementos naturais sob o prisma da simultaneidade entre apresentação da cena e expressão de sentimentos. Outra canção da parceria entre Tom Jobim e Newton Mendonça, “Foi a noite”, de 1956, de certa forma, direciona para o uso desse mecanismo. Eis seu início — apesar de ser de um período anterior ao da bossa nova, a canção chamava atenção por sua abordagem moderna, pois era de difícil classificação dentro dos gêneros musicais da época, conforme relata Ruy Castro (1990, p. 157):

Foi a noite
 Foi o mar, eu sei
 Foi a lua que me fez pensar
 Que você me queria outra vez

Aqui, o cancionista explicita a relação existente entre a natureza e os sentimentos, sendo aquela incitadora destes. A construção mostra a “noite”, o “mar” e “lua” como entidades naturais que, do ponto de vista do cancionista, motivaram o pensamento de ser amado novamente. Ao mesmo tempo, no que tais palavras são apresentadas, suscitam no ouvinte as respectivas imagens, fazendo com que a associação entre natureza e sentimento se manifeste. Na letra da canção “O Barquinho” (1961), composta por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, esse mecanismo de simultaneidade também se faz presente: além de apresentar a cena de uma tarde a bordo na costa carioca, o texto revela, através da disposição das imagens apresentadas e das escolhas lexicais, a “paz” e a “calma de verão” que “tudo isso traz”. Vejamos o trecho inicial, que mesmo pela forma já remete ao haikai:

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

Em uma leitura inicial, a primeira linha, “dia de luz, festa de sol”, apresenta a cena de uma

⁸ *Nature exists as something concrete and living before the viewer's eyes [...]. At the same time, however, nature can implicitly have a semi-metaphorical function, particularly as a*

projection of the poet's inner or outer state or as that of the addressee

paisagem ensolarada, dentro da qual o pequeno barco citado no segundo verso navega tranquilamente. Porém, ao se observar as palavras escolhidas, e considerando que o texto apresentaria nada além do essencial para sua semântica, nota-se que as imagens, a partir de significações “semimetafóricas”, direcionam para sensações de bem-estar e tranquilidade: “deslizar” e “macio” indicam, respectivamente, um movimento e uma sensação tátil agradáveis. Também a palavra “festa” traz o clima de descontração. Destaca-se igualmente o uso do diminutivo — estratégia da língua portuguesa para revelar apaziguamento ou demonstração de carinho, entre outros significados — em “barquinho”. Em suma: tanto a cena, como a concatenação de imagens agem para trazer um clima de tranquilidade. De fato, ressaltando a associação entre paisagem e sentimentos, a seguinte seção, na porção final da letra, revela que a tarde a bordo é veículo das sensações:

Tudo isso é paz, tudo isso traz
Uma calma de verão

Vejamos agora, de maneira mais explícita, como tal mecanismo atua no haikai de Matsuo Bashô, na tradução de Franchetti, Doi e Dantas (1996, p. 133):

枯朶に 鳥のとまりけり 秋の暮
kare eda ni / karasu no tomarikeri / aki no kure

Um corvo pousado
Num ramo seco —
Entardecer de outono

Em ordem inversa da que ocorre em “O barquinho”, o poema acima inicia com a apresentação do personagem (aqui, o “corvo”; lá, o próprio “barquinho”) para então situar o ambiente. Como resultado, temos a imagem de um pássaro preto parado em um galho seco e envolto pelo crepúsculo do outono — cena que, mesmo em nossa perspectiva ocidental, brasileira, remete a conotações tristes e solitárias. Analisando, então, os significados agregados às imagens naturais apresentadas, vemos que tal clima noturno é corroborado: Shirane (2012, p. 43) explica que, no contexto da cultura japonesa, o outono passou

a representar a tristeza a partir do século IX, remetendo também à impermanência e à mortalidade. Se folhas verdes e flores simbolizam, na primavera, a energia vital (SHIRANE, 2012, p. 135), podemos pensar no ramo seco como evocando sensações de finitude. Finalizando o poema, o termo da estação *aki no kure* (“entardecer de outono”, mas também podendo significar “final de outono”) remete a uma estética clássica da solidão, associada ao poeta Fujiwara no Shunzei (SHIRANE, 1998, p. 91) — que, por sinal, teorizou sobre a relação que o artista estabelecia entre natureza e sentimentos (CUNHA, 2019, p. 206). Assim, percebe-se como a paisagem natural concentra alusões a sentimentos.

Seguindo no comentário sobre a poética do haikai, Shirane (1998, p. 83) aponta que, ainda que o poema de três versos seja comumente associado a conceitos como *snapshot* ou fotografia, sua brevidade não permite o tipo de detalhamento geralmente associado com a representação descritiva. O estudioso japonês afirma que as palavras de um haikai “funcionam como pontos ou pinceladas em uma tela branca” (SHIRANE, 1998, p. 83)⁹, cabendo ao leitor, em posição ativa, a tarefa de completar a cena. Nos haicais de Bashô, as imagens se encadeiam através de “conotações compartilhadas, carregando a atmosfera [...] como a fragrância de uma flor é levada pelo vento” (SHIRANE, 1998, p. 87)¹⁰. De fato, essa explicação se aplica aos poemas já comentados, e também permite ressaltar relações entre segmentos de texto cuja associação não se faz tão evidente. Vejamos o seguinte haikai de Bashô (SHIRANE, 1998, p. 89):

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

Ao trazer a imagem das flores, o poema remete a um caráter refinado, associado à nobreza, que o crisântemo representa dentro cultura japonesa (SHIRANE, 1998, p. 90), além de remeter à jovialidade

⁹ [Functioning] like dots or broad strokes on a blank canvas [...].

¹⁰ [Shared] connotation, carrying the atmosphere [...] as the fragrance of a flower is carried by the wind.

e à imortalidade (SHIRANE 2012, p. 44). O segmento “em Nara muitos Budas antigos” apresenta a cidade que foi uma das capitais do Japão na Antiguidade (de 710 até 794), e as várias estátuas de Buda presentes nela. Ora, a chamada Era Nara foi momento de intenso consumo de cultura chinesa pelo Japão, incluindo a religião budista, e também de desenvolvimento do império japonês em variadas áreas; assim, Bashô constrói um poema no qual a nostalgia pela elegância aristocrática do passado é suscitada pelo termo de estação, recebendo complemento através de uma característica da contextualização histórica de uma paisagem urbana — de fato, Shirane (1998, p. 90) revela que “muitos Budas antigos” é uma “expressão *haikai*”.

A porção inicial da letra da canção “Corcovado”, composta em 1960 por Tom Jobim, parece apresentar construção similar, com o próprio morro do Corcovado e o Cristo Redentor fazendo as vezes das estátuas de Buda em Nara:

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

A menção ao segmento “Quero a vida sempre assim” se justifica pois ele revela que o trecho anterior é uma descrição daquilo que é valioso na vida. Vêm à tona sentimentos (“amor”, “fazer feliz a quem se ama”, “calma”), mas, também, elementos mais concretos, de valor em um contexto de bem-estar social; sejam eles de natureza abstrata (“tempo”), ou propriamente físicos (“cantinho”, “violão”). Nesse contexto, é relevante citar o estudo de Brown (2012), ressaltando a consideração de classe social presente nas letras bossa-nova de duas canções de Tom Jobim. “Garota de Ipanema”: “aqui o desejo inalcançável pela mulher é uma sinédoque do desejo pelo ambiente de classe média em que ela vive” (p. 279); e “Desafinado”: “o que está desafinado aqui não é só o modo de cantar do sujeito, mas todo o seu ser social” (p. 280).

Nesse sentido, a penúltima e a antepenúltima linhas do excerto da letra de “Corcovado” apresentado

acima, enquanto funcionam como componente da cena que vem sendo formada através da listagem dos desejos do cancionista, também aludem a certa condição social: a vista do “cantinho” lhe permite ver um cartão postal do Rio de Janeiro, o que certamente elevaria o prestígio do imóvel, que claramente é um prédio de apartamentos (WISNIK, 2012, p. 172). Assim, a partir de uma perspectiva sociológica, essa paisagem do monumento revela uma posição privilegiada, a qual carregaria as conotações dos desejos apresentados anteriormente, referendando suas menções — e não queremos aqui ignorar a capacidade de inspiração artística que o Cristo Redentor e o Corcovado podem motivar por si mesmos no eu-lírico.

Partindo da constatação da apreciação da bossa nova e do haikai tanto em seu território de criação como em outros lugares, a comparação apresentada neste estudo busca desenvolver um diálogo histórico-estético entre as manifestações artísticas que permita uma observação de algumas similaridades. Assim, os aspectos compartilhados — reação à artificialização da forma, concisão da linguagem e aglutinação de sentidos através da concatenação de imagens, e o papel ativo do ouvinte/leitor —, compõem um âmbito produtivo para estudos envolvendo canções bossa-nova e haicais, além de apontar para uma base teórico-prática para traduções/versões de haicais japoneses para português brasileiro e versões de letras bossa-nova ao japonês. Ademais, a apresentação de tais afinidades sob tais pontos de vista (social e estético) pode também revelar outras perspectivas de comparação entre as culturas brasileira e japonesa.

Referências

- 1 BOSSA *nova sol nascente*. Direção: Paulo Maurício Germany Costa. Distrito Federal: BSB Serviços Cine vídeo. (52 min.).
- 2 BRITO, Brasil R. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 17-40.
- 3 BRITO, Ronaldo. O samba cubista. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 233-238.
- 4 BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê, 2009.

- ⁵ BROWN, Nicholas. A lírica da bossa. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 276-282.
- ⁶ CAMPOS, Haroldo de. Haikai: homenagem à síntese. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 55-62.
- ⁷ CAMPOS, Haroldo de. Visualidade e concisão na poesia japonesa. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 63-75.
- ⁸ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ⁹ *CHEGA de saudade*. Disco de João Gilberto. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1959.
- ¹⁰ CUNHA, Andrei. *Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão*. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2019.
- ¹¹ CUNHA, Andrei. Orientalismos periféricos: presença literária do Japão no Brasil. In: BITTENCOURT, Rita; SCHMIDT, Rita (orgs.). *Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 13-25.
- ¹² FRANCHETTI, Paulo. O haikai no Brasil. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 10. n. 2, p. 256-269, Rio de Janeiro, 2008.
- ¹³ FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- ¹⁴ 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: 24 dez. 2021.
- ¹⁵ GOGA, Masuda. Os dez mandamentos do haikai. *Kakinet*, 31 dez. 2007. Disponível em: <<https://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acesso em: 29 dez. 2021.
- ¹⁶ KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- ¹⁷ *JOÃO Gilberto in Tokyo*. Disco de João Gilberto. Nova Iorque: Verve Records, 2004.
- ¹⁸ *JOÃO Gilberto live in Tokyo November 8&9, 2006 Tokyo International Forum Hall A*. Blu-ray de João Gilberto. Tóquio: Space Shower Music, 2019.
- ¹⁹ JOBIM, Antonio Carlos (música); MORAES, Vinícius (letra). *Chega de saudade*. Canção, 1958.
- ²⁰ JOBIM, Antonio Carlos (música/letra); MENDONÇA, Newton (música/letra). *Caminhos cruzados*. Canção, 1958.
- ²¹ JOBIM, Antonio Carlos (música/letra); MENDONÇA, Newton (música/letra). *Foi a Noite*. Canção, 1956.
- ²² JOBIM, Antonio Carlos (música); MORAES, Vinícius de (letra). *Garota de Ipanema*. Canção, 1963.
- ²³ JOBIM, Antonio Carlos (música/letra); MENDONÇA, Newton (música/letra). *Desafinado*. Canção, 1958.
- ²⁴ JOBIM, Antonio Carlos (música/letra). *Corcovado*. Canção, 1960.
- ²⁵ KAWAMOTO, Kôji. *The poetics of Japanese verse imagery, structure, meter [Nihon shiika no dentô]*. Tradução de Stephen Collington, Kevin Collins e Gustav Heldt. Tóquio: Universidade de Tóquio, 2000.
- ²⁶ MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. *Artcultura*, v. 15, n. 27, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29339>>. p. 121-132. Acesso em: 29 dez. 2021.
- ²⁷ MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 67-123.
- ²⁸ MENESCAL, Roberto (música); BÔSCOLI, Ronaldo (letra). *O barquinho*. Canção, 1961.
- ²⁹ 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.
- ³⁰ NAPOLITANO, Marcos. “Já temos um passado”: quarenta anos do LP *Chega de saudade* (João Gilberto, 1959). In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 354-361.
- ³¹ NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ³² ROSA, Noel (letra/música); VADICO (letra/música). *Conversa de botequim*. Canção. 1935.
- ³³ SHIRANE, Haruo. *Japan and the culture of four seasons*. Nova Iorque: Columbia University, 2012.
- ³⁴ SHIRANE, Haruo. *Traces of dreams — landscape, cultural memory, and the poetry of Matsuo Bashô*. Stanford: Stanford, 1998.
- ³⁵ SÔGI; SHÔHAKU; SÔCHÔ. *Três poetas em Minase / Sôgi, Shôhaku e Sôchô*. Tradução de Andrei Cunha, Karen Kazue Kawana e Roberto Schmitt-Prym. Porto Alegre: Class, 2021
- ³⁶ TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

- ³⁷ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2008.
- ³⁸ TATIT, Luiz. *Revisão dos cem anos de canção brasileira*. Lisboa: Oca, 2021.
- ³⁹ 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. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002790857.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- ⁴⁰ WISNIK, Guilherme. Em torno da ideia de beleza sem esforço: arquitetura e bossa nova. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 166-189.
- ⁴¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fernerich. São Paulo: Ubu, 2018.