

O VERDE-VERDURA E A DÚVIDA INTERNA: *HISTÓRIA E CHISTE EM PAULO LEMINSKI*

Lucas dos Passos
Doutorando em Letras (PPGL/Ufes)
lucasdospassos@hotmail.com

RESUMO

Análise dos poemas de Paulo Leminski “Verdura” e “entre a dúvida interna / e a dívida externa / meu coração / comercial / alterna”, do livro Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase (1980), considerando as posturas estéticas em sua intrínseca relação com a história e a política da época. No decorrer do trabalho, serão chamados à baila [a] os estudos de Sigmund Freud acerca do chiste e [b] teorias sobre o texto poético.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski, História, Chiste, Sigmund Freud, Poesia brasileira.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the poems of Paulo Leminski “Verdura” and “entre a dúvida interna / e a dívida externa / meu coração / comercial / alterna”, from the book Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase (1980), considering the aesthetic postures in their intrinsic relationship with the history and politics of the time. In this observation it will be required a small exposure of [a] the concept of wit in the work of Sigmundo Freud and [b] the theory about poetry.

KEYWORDS: Paulo Leminski, History, Wit, Sigmund Freud, Brazilian poetry.

*minha poesia sabe que leminski
queria ser maiakóvski
minha poesia só queria ser leminski
(Nicolas Behr, Umbigo)*

I

Durante momentos históricos em que a produção artística é cerceada por algum governo opressor, muitos artistas acabam se comprometendo com o papel de resistência. Essa resistência, no entanto, é bastante multifária: proliferam textos panfletários, engajados, legítimos libelos políticos, no mesmo compasso em que são utilizados recursos um pouco menos óbvios. Durante a ditadura militar brasileira, instaurada com o golpe de 1964, boa parte da produção literária deixou-se cair em profunda melancolia; romances pungentes e inconsolados como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, revelavam o tom sem dúvida mais evidente da geração. Contudo, ainda sem perder a gravidade prevista pela opressão política, não são raros os momentos em que o relato entristecido se une a uma relevante dosagem de ironia – e, por vezes, a um notável derramamento de humor politizado. A celebrada obra de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, traz certos momentos de recurso ao cômico; de igual modo, os poemas decorrentes do trauma de Alex Polari – militante da esquerda por anos torturado pela ditadura – em diversas ocasiões apelam à expressão humorada. Ainda, se a intimidade é um dos aspectos fundamentais da geração mimeógrafo, muito se deve ao caráter humorístico de seus versos – caráter que açula a atenção do leitor e permite mais efetivamente a comunicação. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, de Wilberth Salgueiro, reserva um lugar especial para esse tipo de reflexão sobre a poesia dos anos 1970, principalmente no subcapítulo “Indo rindo, por que não? (o humor como estratégia)” (SALGUEIRO, 2002, p. 55-60), mas, em geral, os estudos acerca do testemunho que essa poesia presta de seu tempo se detêm apenas em sua faceta melancólica.

Alguns dos elementos do humor que vieram a ser empregados pela poesia de autores como Paulo Leminski são trabalhados, em perspectiva historiográfica, na obra *O riso e o risível na história do pensamento*, de Verena Alberti. Por exemplo, no capítulo inicial, intitulado “O riso no pensamento do século XX”, a autora já resgata noções e conceitos espalhados nas obras de importantes filósofos, antropólogos e pensadores do último século – acatando umas e refutando outras. De começo, para ela, o negativo – a visão pessimista

das coisas – é posto em estreita relação com o sério; sendo, portanto, o não-sério, o risível, responsável pelo lado positivo da apreensão do *nada*. Situado muitas vezes como desvio da ordem, o riso colocaria “em xeque as exclusões efetuadas pela razão”, propiciando uma visão diferente da realidade e evidenciando seu papel de “redentor do pensamento” (ALBERTI, 1999, p. 12).

Depois de um pequeno preâmbulo, a estudiosa passa pela obra de diversas figuras: Bataille, que traz em suas reflexões a experiência do riso – resgatando o Nietzsche de *Zaratustra*, que confere à gargalhada grande valor da verdade filosófica; Freud e suas teorias a respeito do chiste em sua relação com o inconsciente, segundo o qual se realizaria uma espécie de alívio ao recordar o prazer dos jogos linguísticos que aparecem na infância; Foucault e a cômica ordenação ilógica borgeana; Lévi-Strauss, responsável por ligar o curto-circuito do riso à sua configuração corporal; e Rosset, que reflete sobre outra faceta do riso – o trágico –, que permite “sair da finitude da existência” (idem, p. 23). Em seu trabalho de reunião das características dos estudos sobre o riso, Verena Alberti denota uma análise histórica e antropológica das concepções do tema, confrontando-as, diga-se, com seriedade – sem perder de vista o risível. De seu panorama, pelo caráter intrínseco à análise freudiana, parecem as observações acerca do chiste serem uma perspectiva bem adequada para a leitura da poesia brasileira escrita durante a ditadura – particularmente a obra de Paulo Leminski.

Como transgressão da ordem, considerar o procedimento chistoso pode agregar valor ao exercício da crítica literária, e o detalhamento da descrição que Freud faz de suas técnicas de realização, seus propósitos e suas motivações – para não mencionar a relação com os sonhos e com o inconsciente – por si só justifica o emprego do método psicanalítico na interpretação aqui proposta. Assim, em sua obra, depois de fazer uma introdução sobre as lacunas e imprecisões da literatura existente à sua época em torno do chiste, o pensador austríaco passa a um minucioso percurso pelos mecanismos de que lançam mão os vários tipos de chiste. De maneira geral, chama atenção o espaço central concedido pelo estudo freudiano à *forma* de expressão do objeto em pauta. Sempre depois de citar e fazer uma leitura pormenorizada de alguns exemplos, o autor tenta teorizar sobre o assunto. Num desses momentos de parada, traz um valioso sumário das técnicas de chiste por ele observadas – sumário que opera uma tripartição do chiste: em linhas gerais, haveria os de

condensação, os de “múltiplo uso do mesmo material” e os de “duplo sentido” (FREUD, 1969, p. 57).

Grosso modo, dessa sistematização oferecida por Freud podem-se depreender alguns aspectos basilares para a construção do chiste: a tendência à economia (geralmente exemplificada pelo dizer abreviado, a condensação); a concatenação das palavras com vistas à produção de sentidos conflitantes e/ou à procura por uma terceira palavra que cubra os dois pensamentos; o jogo linguístico que abusa da similaridade sonora dos vocábulos, gerando o que comumente se chama de trocadilhos etc. No entanto, a despeito da riqueza proporcionada pelo caminho trilhado nessas páginas, ao fim desse trecho analítico, o autor desperta nossa atenção para a “necessidade de não confundir os processos psíquicos envolvidos na *construção* do chiste (a ‘elaboração do chiste’) com os processos psíquicos envolvidos em sua interpretação (a elaboração da compreensão)” (idem, p. 71). Dessa segunda tarefa ocupa-se a porção final do trabalho; por ora, porém, cabe um olhar mais detido sobre “os propósitos dos chistes” – reflexão que encerra essa primeira etapa do texto.

A essa altura, Freud identifica uma distinção primordial entre dois tipos mais exemplares de chiste: aquele que “é um fim em si mesmo, não servindo a um objetivo particular” (idem, p. 109), e o que serve a uma finalidade. O primeiro é denominado “chiste inocente”, o segundo, “chiste tendencioso”. Dessa distinção não participa, atenta o pensador, aquela entre os procedimentos chistosos de fundo verbal e os de feição conceitual – o jogo linguístico e o conceptismo podem entrar na concreção de ambos os tipos de chiste, independentemente de sua finalidade, embora possa parecer, à primeira vista, a peripécia verbal mais próxima da “inocência”. A propósito, independente também de seu propósito é o fato de a economia de energia empregada na construção do chiste gerar uma parcela de prazer; o que se verifica, entretanto, é que as “gargalhadas” decorrentes do tendencioso são muito superiores ao “riso intelectual” do inocente, e isso leva o estudioso a vasculhar que fontes de prazer mais férteis são essas de que dispõem os chistes tendenciosos.

Para isso, Freud opera nova diferenciação. Segundo ele, os chistes tendenciosos se subdividem em duas categorias – *hostis* ou *obscenos* (idem, p. 116) –, e tem lugar a primeira em sua análise. Sobre o chiste obsceno, o pensador austríaco visualiza em sua origem o que

em inglês se convencionou chamar de *smut* (de modo geral, comentários com base pornográfica); vê-se, portanto, um emprego de energia sexual. De acordo com o raciocínio freudiano, assim que o *smut* deixa de ser realizado, torna-se um chiste obscenoⁱ que, de sua situação original, toma emprestada a necessidade do envolvimento de três pessoas: “além da que faz o chiste, deve haver uma segunda que é tomada como objeto da agressividade hostil ou sexual e uma terceira na qual se cumpre o objetivo do chiste de produzir prazer” (idem, p. 120). Ou seja, em sua esquematização, o chiste de desnudamento revela a mesma estrutura do hostil – o que muda é, basicamente, o objeto aludido por substituição diante do obstáculo.

Assim, no chiste hostil, a pessoa envolvida deixa de ser vista por um prisma sexual e se torna o inimigo; aquele a quem se dirige o comentário vira vítima do aliciamento pela produção de prazer envolvida na recepção do procedimento chistoso. Basicamente, “tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa [o receptor do chiste], que não despendeu nenhum esforço, testemunha por seu riso” (idem, p. 123). Comumente, atesta Freud, as figuras satirizadas pelo chiste hostil são aquelas dotadas de alguma autoridade, de modo que o procedimento revela-se um gesto rebelde, um escape. Em relação a esses seres poderosos, fica fácil detectar os obstáculos que se inserem no ataque franco a eles: diante disso, o método da alusão, em chistes tendenciosos, permite a possibilidade de realização de prazer – em grande quantidade. Além de pessoas, os objetos desses chistes podem ser, ainda segundo o pensamento freudiano, instituições (casamento, família, religião etc.); nesse caso, chamar-se-iam “chistes cínicos”.

No contexto da ditadura militar brasileira é evidente a aparição de barreiras entre o povo e o governo, impedindo a crítica direta. Nesse Estado de exceção, o aparelho repressor um tanto metafórico que Freud vê construído socialmente nas relações humanas é concretizado pelo papel da censura – e, além disso, emblematizado e levado ao paroxismo pelos censores, constantes desencadeadores de repúdioⁱⁱ. À parte isso, o autor inicia o que chama de trecho sintético de seu trabalho esclarecendo que, apesar de a busca pelo prazer parecer motivo suficiente para a realização do chiste, é preciso observar outros aspectos. Desse modo, ele trata de ressaltar que nem todas as pessoas são capazes de realizar esse “método de derivar prazer dos processos psíquicos” (FREUD, 1969, p. 163), para, em

seguida, explicitar a presença dos fatores subjetivos – dizendo, inclusive, que seria importante conhecer a procedência dos inúmeros chistes proferidos anonimamente todos os dias.

Ora, no terreno da poesia aqui analisada, não só se tem conhecimento do sujeito responsável pela elaboração do chiste como é possível inferir muitos de seus propósitos: a produção de prazer encetada pelos poemas que ajudam a derrubar a imagem sisuda do governo repressor tem, ao lado do trabalho estético, uma finalidade eminentemente política. Ao tomar o leitor em estado de desatenção, esses textos lançam seus olhos a uma perspectiva histórica não-oficial e, portanto, digna de nota. O mecanismo de execução e recepção do chiste é posto para funcionar perfeitamente, segundo esse raciocínio, como uma alavanca, um alarme da locomotiva desenfreada da História. A esse propósito, já alertava Walter Benjamin: “na luta de classes essas coisas espirituais [pelas quais busca o oprimido] não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob forma da confiança, da coragem, *do humor*, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos” (BENJAMIN, 2008, p. 224, grifos meus). Juntando ambas as teorias, vê-se como o prazer derivado desse humor não é, de nenhuma forma, clandestino; e engana-se a esquerda que enxerga a gravidade da situação sem se dar ao luxo do riso destronador.

Fica, portanto, bem possível verificar que a obra poética leminskiana traz à tona o que Benjamin chama de “coisas espirituais”. A tradição dos oprimidos deve, sim, requerer para si os despojos dos donos do poder. Aliás, se houve um ponto em que Leminski alcançou esses elementos, foi na poesia; e, pode-se pensar, ela seria um dos pontos altos e mais refinados na luta de classes:

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas
(LEMINSKI, 1983, p. 76)

Por outro lado, diante da refinada construção poética peculiar à obra de Leminski, a fortuna crítica não raro passa, como venho tentando explicitar, ao largo de uma leitura de

fundo histórico, participando apenas da investigação das escolhas estéticas do poeta. Esse tipo de leitura é operado por Maria Esther Maciel, que faz, em artigo intitulado “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski”, um pequeno percurso pela obra do curitibano – trilhando os caminhos de sua poesia, de seu pensamento crítico-teórico e de seu posicionamento ético-estético. Em razão disso, logo de início a autora diz que “o presente sempre foi matéria-prima da poesia de Paulo Leminski” (MACIEL, 2004, p. 171.). Ela deixa bem claro, no entanto, que esse presente não exclui passado e futuro: é uma espécie de ponto móvel de observação moderna da modernidade. A isso se liga, evidentemente, o fato de a realidade ser, também, uma das forças da poética leminskiana; mas não se fez, em sua obra, um mero decalque dessa realidade – sem prescindir dela, o poeta também se esquivava da exagerada referencialidade da língua. Sendo assim, a ensaísta observa no escritor uma maneira própria de compreender a poesia.

A partir desse ponto, ela segue para uma visão panorâmica do paideuma leminskiano por meio de comentários acerca do poema “Limites ao léu”, incluído no póstumo *La vie en close*. Nesse poema, diz a estudiosa, “Leminski arrola 22 conceitos de poesia retirados de textos poéticos ou teóricos de vários autores de diferentes tempos e linhagens” (idem, p. 172.). Vai-se, portanto, de definições relativas ao *design* da palavra (Coleridge, Mallarmé, Sartre, Jakobson, Pignatari) e daquelas que buscam uma perspectiva mais transcendental (Goethe, Heidegger, Robert Frost, Maiakóvski, Bob Dylan) a definições centradas no som (Dante e Ricardo Reis) e àquelas que se equilibram entre as duas primeiras – sem esquecer o caráter mítico/místico encontrado nos dizeres de Octavio Paz e Novalis. Conclui, pois, a autora que existe uma visível diversidade no elenco de conceitos, e, a essa lista, une-se o fato de o próprio Leminski ter transitado por entre muitos meios poéticos: o haicai de dicção oswaldiana, a veia concretista da poesia brasileira, a Tropicália e até a poesia marginal da geração de 1970. Ela observa, ainda, que a obra do “samurai malandro” também se ocupou de gêneros distintos (poesia, romances experimentais, contos, cartas-poemas e ensaios-ansiosos), sempre revelando uma *hibridação* muito relevante para a compreensão de seu pensamento literário. Depois de analisados todos esses aspectos, Maria Esther Maciel conclui que a escrita leminskiana se demonstra “sem fronteiras, porosa e insubmissa aos modelos cultuados” (MACIEL, 2004, p. 179).

A insubmissão da poesia de Paulo Leminski vai, creio, muito além do domínio formal; revela, sobretudo, uma postura nitidamente ética diante do clima repressor dos militares ou da ditadura econômica baseada em altas e baixas da inflação. Dois poemas, frutos da tal hibridação poética identificada por Maria Esther Maciel, dão um curioso testemunho dessa última situação vivenciada pelos brasileiros no anos 1970 e 1980. É deles que vou me ocupar a seguir, ciente dos mecanismos previstos pelo chiste, na esteira de Freud, e da correnteza histórica que deve ser interrompida para a reflexão, de acordo com Benjamin – sem perder de vista as potências formais da particular estética leminskiana.

II

O primeiro poema foi publicado, pela primeira vez, na parte inédita de *Caprichos e relaxos*, de 1983. Sua conotação política e seu contexto histórico são, portanto, um pouco distantes da força avassaladora que a ditadura militar ganhou a partir de 1968, com a promulgação do AI-5. Por outro lado, levanta uma questão comentada, alhures, por Leminski, sobre a substituição de uma ditadura por outra: da arbitrariedade dos militares à subserviência aos augúrios da inflaçãoⁱⁱⁱ.

entre a dívida externa
 e a dúvida interna
 meu coração
 comercial
 alterna

(LEMINSKI, 1983, p. 33)

A construção do poema, de caráter humorado, se pauta, num primeiro olhar, no pareamento de termos a princípio de semântica distinta – quando não diametralmente contrária. Para esse pareamento colabora de maneira muito especial o recurso da rima; assim, mais do que a concatenação dos termos, observa-se um parentesco forjado entre “dívida” e “dúvida”, pelo homoteleuto – em que rimam as sílabas pós-tônicas –, “externa” e “interna”, unidos por oposição, e “coração” e “comercial”, em rima sutil que mescla elementos conflitantes. A primeira palavra, “entre”, constitui um ponto chave para essa a compreensão estrutural dos versos, inclusive por estar disfarçadamente anagramatizada em

“externa” e, parcialmente, em “interna” e “alterna”. Essa clara oposição entre “externa” e “interna” é, diga-se, muito afinada com a ideia de balança comercial, que se revela favorável ou desfavorável de acordo com a alternância entre a exportação e a importação. Mas a temática do poema não é meramente a economia, a “dívida externa” não é apenas oposta à “dívida interna”, a relação estaria mais próxima da causalidade: a dívida geraria a dúvida, e a dúvida ocasionaria a dívida^{iv}, seja ela financeira ou cultural. A poesia, submetida a essa lógica de mercado, teria muito a perder; afinal, seria possível praticar uma arte que, segundo Barthes, se denuncia revolucionária por excelência se a preocupação principal recaísse em resultados monetários? A propósito, vem daí boa parte do substrato para a defesa emocionada que Leminski faz da arte in-útil em alguns de seus ensaios-anseios^v.

Deixando os assuntos econômicos, por ora, à parte, vê-se, no centro do poema, nada mais e nada menos do que “coração”. É evidente que o poeta, especificamente aqui, faz um uso incomum desse signo. Afinal, como adiantei, o substantivo “coração” vem acompanhado – no verso seguinte, estrategicamente – de um adjetivo no mínimo inesperado: “comercial”. Este, aliás, tem sua última sílaba, a tônica, prolongada até o início da próxima palavra – “alterna” –, que seria o arremate e ponto de convergência das ideias e sensações de que o poema lança mão.

A poesia de Paulo Leminski praticamente não faz uso da metrificação tradicional. Até mesmo entre seus haicais – forma oriental abrazeirada num modelo métrico fechado – são raros aqueles que apresentam os tradicionais 5 / 7 / 5; e, quando os apresentam, parece mais obra do acaso. A despeito disso, nesse poema em que é possível vislumbrar a *transa* entre vocábulos apreendida pelo poeta de mestre Bashô – na figura do kakekotobá –, a métrica tem, subrepticamente, um papel salutar. Feitas as devidas elisões nos dois primeiros versos e um processo de ditongação no quarto, vemos sílabas poéticas sendo subtraídas verso a verso – indo de seis sílabas poéticas a duas, em procedimento semelhante ao que foi utilizado por Chico Buarque em “Vai passar”, de 1984:

Dormia
A nossa pátria mãe tão distraída
Sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações
(BUARQUE, 2006, p. 359)

A dinamicidade sonora do poema, promovida pelo jogo fônico e semântico, encerra, pela fusão de opostos, um tom chistoso de caráter, ousado afirmar, hostil (ao mercado?; ao governo?; ao coração?). Numa ligeira olhadela no quadro sintético oferecido por Freud e citado alhures, podem ser verificados, nos versos leminskianos, procedimentos de condensação e o múltiplo uso do mesmo material linguístico, sem, contudo, partir para a formação de neologismos que desencadeassem o gracejo. Favorecido pela identidade acústica dos vocábulos, o poeta opera ligações que, pelo contexto a que alude a expressão “dívida externa”, fornecem um chiste politizado e altamente comunicativo. Por falar em comunicação, o próximo poema de que me ocuparei ganhou o coro popular ao se transformar, pelas mãos do próprio Leminski, em canção e ser gravado, com um singelo arranjo, por Caetano Veloso em *Outras palavras*, de 1981. Em “Verdura”, humor e contexto histórico são também notas fundamentais para a sofisticada configuração visualizada, com lupa, verso a verso.

de repente
 me lembro do verde
 da cor verde
 a mais verde que existe
 a cor mais alegre
 a cor mais triste
 o verde que vestes
 o verde que vestiste
 o dia em que eu te vi
 o dia em que me viste

de repente
 vendi meus filhos
 a uma família americana
 eles têm carro
 eles têm grana
 eles têm casa
 a grama é bacana
 só assim eles podem voltar
 e pegar um sol em Copacabana
 (LEMINSKI, 1980, s/p)^{vi}

“Verdura” brota de maneira arrebatadora. De acordo com as próprias palavras do poeta, é de maneira repentina que se dá a ocasião poeticamente descrita. Isso confere uma agilidade inicial ao poema, cuja clareza só virá nos versos derradeiros – até lá resta a dúvida interna. De início, salta aos olhos a cor verde, “a mais verde que existe”; ocupando boa parte da bandeira nacional, é geralmente associada à esperança – quiçá, à esperança em falência dos últimos anos da ditadura, de quando se data o poema-canção. O movimento do verde revela uma grande mudança de significado entre a primeira e a segunda estrofes do poema. Na primeira, vestindo a cor, encontra-se o casal protagonista do micro-enredo de versos; o clima é predominantemente harmônico, e “verde” é repetido cinco vezes. Na segunda, a virada: os filhos são “vendidos”, “exportados”, e o verde que se vê é da “grana”, ou da “grama bacana”. É relevante assinalar que nesse período, a década de 1980, o fluxo migratório para o exterior cresceu bastante entre os brasileiros. O Brasil “a partir dos anos 80 passou a ver cada vez mais engrossadas as fileiras de seus habitantes que deixam o país à procura de melhor sorte como estrangeiros” (SALES, 1991, p. 23), afirma Teresa Sales diante desse contexto. À luz dessas questões, o poema age como uma alegoria daquilo que vinha ocorrendo no país.

Tendo em vista essa demarcação decorrente do conteúdo das estrofes, cabe, ainda, analisar como esses elementos se inscrevem nas filigranas do texto. A primeira, como se viu, é regida pelo signo “verde” – que ocupa posição de destaque logo no segundo verso, no fim da primeira oração –, e é o seu som que ecoa ao longo dos versos: a vogal *e* é repetida em 36 ocasiões, e todas as rimas são, ora em *e*, ora em *i*. Os dez versos dessa porção inicial do poema apresentam uma ruptura entre o quinto e o sexto; especificamente quando se encontra a oposição “a cor mais alegre” vs. “a cor mais triste”. A partir de então, as rimas, que eram quase todas em *e*, passam a ser predominantemente em *i* – sendo que, do quarto ao sétimo verso, veem-se rimas cruzadas. A segunda estrofe, por outro lado, começa com uma oração mais longa, que termina com outra palavra em posição final *e*, portanto, de destaque: “americana”. Do mesmo modo que se verificou na primeira estrofe, a tessitura sonora dos versos que se seguem parece ser regida por um termo específico. Com a notável mudança de som de “verde” para “americana”, a predominância do *e* cai diante do *a* – de forma que o primeiro aparece por 23 vezes, e o segundo, em 25. As rimas são quase absolutamente em *a*, que varia entre o nasal e o não nasal, como nos pares grana/bacana e

carro/casa. Essa estrofe apresenta um verso a menos que a anterior, conta apenas com nove, mas seus dois últimos versos são bem mais longos que os breves hexassílabos da primeira. Simetrias e oposições que são lidas do ponto de vista semântico também se revelam nas menores partículas linguísticas colocadas em fricção pelo poeta. É nesse sentido que “americana” rima com “copacabana”; afinal, a grama do vizinho é sempre mais verde. Um esquema geral do poema ficaria mais ou menos assim:

I	
de repente	A
me lembro do <i>verde</i>	A
da cor <i>verde</i>	A
a mais <i>verde</i> que existe	B
a cor mais alegre	A
a cor mais triste	B
o <i>verde</i> que vestes	A
o <i>verde</i> que vestiste	B
o dia em que eu te vi	B
o dia em que me viste	B
II	
de repente	A
vendi meus filhos	B
a uma família <i>americana</i>	C
eles têm carro	D
eles têm <i>grana</i>	C
eles têm casa	D
a grama é <i>bacana</i>	C
só assim eles podem voltar	D
e pegar um sol em <i>copacabana</i>	C ^{vii}

A vertente humorística detectada em “Verdura” é um tanto distinta da observada por Freud em seu estudo sobre os chistes. No poema-canção há pouco discutido, o cômico está no jogo sonoro, na rima fácil e, principalmente, na mudança vertiginosa do enredo entre sua primeira e segunda parte. Porém, de maneira semelhante ao poema anterior, além de ter uma temática bastante parecida, a faceta crítica do poeta não se esconde. E, saindo das páginas de um livro, que mundos alcançou e lançou esse poema cantado e tocado por

Caetano em alto e bom som? O poeta, dentro do mercado, ainda que à sua margem, adota o gesto tropicalista: infiltra-se no sistema e tenta fazê-lo ruir por dentro^{viii}. Ruir, pelo que sei, o sistema não ruiu; mas, sim, das ruínas, o poeta riu – ainda que não tenha sido por último.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999.

BUARQUE, Chico. *Tantas Palavras: todas as letras*. Reportagem biográfica e organização: Humberto Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREUD, Sigmund. “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. VIII.

IBGE. *Censo demográfico 1991: resultados preliminares*. Rio de Janeiro: IBGE, 1992.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Ed. Criar, 1986.

_____. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*. Curitiba: ZAP, 1980.

MACIEL, Maria Esther. “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 171-179.

SALES, Teresa. “Novos fluxos migratórios da população brasileira”. In: *Revista Brasileira de Estudos de População*. Campinas: Unicamp, n. 8, 1991, p. 21-32.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*. Vitória: Edufes, 2002.

SANDMANN, Marcelo. “Na cadeia de sons da vida: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”. In: _____ (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 216-242.

Como citar este artigo:

PASSOS, Lucas dos. O verde-verdura e a dúvida interna: história e chiste em Paulo Leminski. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 66-79. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/dossie/palimpsesto18dossie06.pdf>. Acesso em: *dd mmm. aaaa*. ISSN: 1809-3507

-
- ⁱ Freud vê o fim do *smut* quando, num ambiente mais elitizado, a mulher vitimizada (de estrato social elevado) pelo comentário se faz presente, e, num ambiente mais popular, quando ela (por exemplo, garçonete de albergue) se ausenta.
- ⁱⁱ Sobre eles, diria Augusto Boal em sua autobiografia: “não havia censores bons e maus: só ruins, péssimos e os piores!” (BOAL, 2000, p. 247).
- ⁱⁱⁱ Em “Duas ditaduras”, publicado no primeiro *Anseios*, o ensaísta Leminski comenta a complicada coexistência da criação artística com um mundo politicamente conturbado: “Minha geração (estou com 41) teve dois acidentes de percurso da maior gravidade, duas ditaduras: uma política e, depois, outra, econômica. Saímos das trevas da ditadura militar para os rigores, não menos brutais, da inflação. [...] Num mundo assim, a criação artística e intelectual não tem a menor chance.” (LEMINSKI, 1986, p. 106-107).
- ^{iv} A “dúvida interna” gera a “dívida externa”, pois cria um clima inóspito para os investimentos estrangeiros de que a nação necessitaria, segundo a economia neoliberal, para crescer.
- ^v Tenham-se em mente sobretudo os textos “Arte in-útil, arte livre?” e “Estado, Mercado. Quem manda na arte?”, do primeiro *Anseios crípticos* (LEMINSKI, 1986, p. 29-37).
- ^{vi} Republicado em: LEMINSKI, 1983, p. 84.
- ^{vii} Curiosamente, tanto *e*, quando *a* e *i*, vogais em torno das quais giram as rimas do poema, estão presentes na palavra “americana”, o que a faz dividir com o verde-verdura o *status* de termo-chave para a leitura do poema.
- ^{viii} Sobre as inserções de Leminski no cenário da música popular brasileira, leia-se “Na cadeia de sons da vida: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”, de Marcelo Sandmann (SANDMANN, 2010, p. 216-242).