

Grafia no tempo: o verso, a história e a música de “Verdura”, de Paulo Leminski

Spell in Time: The Verse, the History and the Music of “Verdura”, by Paulo Leminski

Lucas dos Passos*
Instituto Federal do Espírito Santo - Ifes

218

RESUMO: A obra de Paulo Leminski, poeta de cujas influências tomam parte tanto vanguardas estéticas quanto comportamentais, embora se componha principalmente de textos poéticos escritos, esbarrou com o terreno fértil da música popular brasileira. Desse encontro entre Leminski e a canção, um dos pontos mais altos é, sem dúvida, “Verdura”, gravada por Caetano Veloso em *Outras palavras* (1981). Assim, além da análise poética e histórica de “Verdura”, este trabalho propõe ampliar o exame da matéria linguística do poema-canção e escrutinar as potencialidades reveladas pelas gravações do grupo Blindagem, de Estrela Ruiz Leminski (com Os Paulêra) e, sobretudo, do já citado músico baiano. Como ponto de apoio, virão à baila textos de Marcelo Sandmann (2010), Ricardo Aleixo (2004) e José Miguel Wisnik (2013) sobre as relações de Leminski com a música e ensaios de Cláudia Neiva de Matos (2008), Francisco Bosco (2007) e Luiz Tatit (1997) acerca de estudos da canção.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski. Canção popular brasileira. Poesia brasileira.

ABSTRACT: The work of Paulo Leminski, a poet whose influences bear part of aesthetic and behavioral avant-gardes, although composed primarily of written poems, bumped into the teeming terrain of Brazilian popular music. Of this encounter between Leminski and song, one of the highlights is, without doubt, “Verdura”, recorded by Caetano Veloso in *Outras palavras*

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes.

(1981). Thus, aside from the poetic and historic analysis of “Verdura”, this paper proposes to widen the assay of linguistic material in the poem-song and scrutinize the potentials revealed by the recordings of the group Blindagem, of Estrela Ruiz Leminski (with Os Paulêra), and, especially, of the already cited musician from Bahia. As a foothold, writings by Marcelo Sandmann (2010), Ricardo Aleixo (2004) and José Miguel Wisnik (2013) about Leminski’s relationship with music will come to the fore, as well as essays by Cláudia Neiva de Matos (2008), Francisco Bosco (2007) and Luiz Tatit (1997), regarding studies of the song.

KEYWORDS: Paulo Leminski. Brazilian Popular Song. Brazilian Poetry.

À pureza com que sonha
O compositor popular

Um dia poder compor
Uma canção de ninar

Paulo Leminski

A despeito da vasta produção bibliográfica que Paulo Leminski deu a lume, merece um lugar especial em sua obra a atuação como cancionista - e a fatura extraída das relações entre a poética leminskiana e a música. É fato bem estabelecido que a poesia de Leminski apresenta um trabalho com a sonoridade bastante evidente, mas essa preocupação com a melopeia não para por aí. Se acompanharmos a trilha oferecida por Toninho Vaz (2001) na biografia do poeta (*O bandido que sabia latim*), observamos que o primeiro contato entre Paulo Leminski e o meio musical se deu quando, ainda muito jovem, o autor esteve no Mosteiro de São Bento - lá, foi obrigado à prática do canto gregoriano. No entanto, um contato mais sistemático e espontâneo com um instrumento musical só se daria mais de uma década depois: apenas aos 26 anos (“tardamente”, segundo ele próprio) Leminski procura aprender a tocar violão, ainda que de maneira um tanto quanto canhestra (como evidenciam as gravações disponíveis atualmente). A intenção seria exatamente ampliar sua produção artística também para o campo da música, transcendendo a fronteira do livro.

Isso se dá, entre outras coisas, por conta do encantamento de Leminski face ao terreno da música popular brasileira, que, para o período, ganha posição de destaque. Em depoimento dos anos 1970, o poeta assinala, por exemplo: “na nossa geração o centro da poesia se deslocou do livro pra música popular. Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o polo da poesia, do suporte livro pro suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros” (LEMINSKI, apud SANDMANN, 2010, p. 204). Nos anos 1980, o cenário já se apresenta mais bem consolidado: “Os três grandes poetas que a minha geração (tenho 40 anos agora) produziu são para mim Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque” (LEMINSKI, 1985, p. 23).

Essa importância da MPB para toda uma geração de poetas - e especialmente para Leminski - chamou a atenção de Marcelo Sandmann (2010), que, em *A pau a pedra a fogo a pique: dez ensaios sobre Paulo Leminski* - volume de ensaios por ele organizado -, dedica um artigo ao tema. Em “Na cadeia de sons da vida’: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski”, o estudioso mostra como diversos nomes de relevo da poesia e da literatura da segunda metade do século XX no Brasil tiveram grande aproximação com o meio musical - participando ativamente desse quadro, de maneira geral como letristas. Sandmann cita exemplos: “Torquato Neto, Capinam, Jorge Mautner, Waly Salomão, Cacaso, Antonio Cicero, Geraldo Carneiro, Alice Ruiz, Arnaldo Antunes etc.”. E conclui: “Leminski, portanto, não é exceção. Pelo contrário, confirma toda uma tendência geral da época, de ruptura de limites entre a arte culta e a arte popular e de massa, entre a poesia informada e a letra de canção, entre a experimentação formal e o desejo de comunicação” (SANDMANN, 2010, p. 202). Mas, para além de o trânsito entre poesia escrita e cantada ter se tornado um movimento bastante natural, em Leminski configura-se uma questão de estratégia: “Além de meio para a criação, na passagem dos anos 70 para os 80, a música popular se afigura a Leminski como estratégia clara de inserção de sua produção num contexto mais amplo” (SANDMANN, 2010, p. 204). Muito

interessado no alcance de um grande público, o poeta logra certo resultado: “De fato, a partir do início dos anos 80, o escritor verá canções suas, só e em parceria, gravadas por nomes de maior ou menor projeção na música popular brasileira” - entre os nomes, “o já citado Caetano Veloso, Paulinho Boca de Cantor, Moraes Moreira, Blindagem, A Cor do Som, Itamar Assumpção, Guilherme Arantes, MPB-4, Ângela Maria, entre outros” (SANDMANN, 2010, p. 204).

A esse propósito, em *Toda poesia* figura um texto de José Miguel Wisnik (2013) especificamente sobre o trabalho de Leminski como cancionista. Wisnik, evidentemente, faz coro às formulações de Marcelo Sandmann, afirmando: “Não há dúvida de que Paulo Leminski viveu intensamente a tentação da canção” (WISNIK, 2013, p. 457). E, de igual modo, observa-se um movimento estratégico nas tentações do poeta: “O autor do Catatau [...] sonhava também com a cadência espaiada do refrão em massa, do reconhecimento horizontal do sucesso, não fosse ele um catalizador de polaridades”. Ao que se acrescenta: “Suas canções em parceria, mas sobretudo aquelas de que fez letra e música, apontam na direção desse projeto, que, se não se realizou plenamente com ele, encontra em Arnaldo Antunes sua perfeita tradução” (WISNIK, 2013, p. 457). O que ficou desse projeto ganhou, em 2015, edição luxuosa pela Iluminuras - também responsável por republicar o Catatau e Agora é que são elas -, que trouxe à lume o Songbook Paulo Leminski organizado por Estrela Ruiz Leminski, que tem se dedicado a revisitar a obra musical do pai.

Voltando à trilha cronológica, vê-se que é também no início dos anos 1980, com o lançamento do estrondoso *Caprichos & relaxos*, que a poesia do curitibano aumenta consideravelmente seu número de leitores, popularizando-se de forma bastante inesperada. A esse respeito, comenta Sandmann: “Nos mesmos anos 80, sua poesia começa a circular de modo mais amplo, sob a chancela da Editora Brasiliense”. E prossegue: “Assim, por um lado, a maior presença de material seu no rádio, no show e no disco alicerça sua visibilidade como escritor; e, em

contrapartida, seu crescente prestígio como poeta, tradutor e crítico chama a atenção para essa sua outra faceta criativa, numa espécie de ciclo que se retroalimenta” (SANDMANN, 2010, p. 202).

Entretanto, é preciso que se saiba que o fluxo da obra poética de Leminski não se deu apenas da palavra escrita para a palavra cantada. A partir do momento em que começa a atuar mais decisivamente no meio musical, a poética leminskiana recebe influxos cada vez mais claros da MPB, seja como referências mais ou menos explícitas para a construção dos poemas, seja, num plano mais formal, como uma preocupação cada vez mais sofisticada com o estrato sonoro dos textos. Não à toa assevera o próprio Sandmann (antes de percorrer a trama da MPB em Leminski ao fim de seu artigo): “Mas dentro da produção literária restritamente voltada para o meio impresso, também a música popular tem presença relevante, como uma rápida apreciação dos seus três livros saídos pela Brasiliense revela” (SANDMANN, 2010, p. 204).

Em *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*, livro que reúne ensaios, artigos acadêmicos, poemas e depoimentos diversos sobre o poeta, merece destaque um outro texto que trata das relações entre poesia e música na obra agora em pauta. O poeta Ricardo Aleixo (2004), em “No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski”, se coloca de um ponto de vista menos acadêmico e mais intuitivo, mas não deixa de lançar um olhar muito relevante sobre a atuação de Leminski como cancionista. Assim, assinala a respeito desse cancionista: “de um ‘ponto de escuta’ convencional, essas músicas revelarão [...] um cancionista empenhado na junção de textos coloquiais, melodias sem grandes voos, ritmos básicos e harmonias calcadas nos famosos três acordes [...] dos pop-roqueiros de todas as épocas” (ALEIXO, 2004, p. 294). Porém, com alguma boa vontade e uma aguda compreensão crítica das escolhas estéticas de Leminski, Ricardo Aleixo inverte a lógica: “Para mim [...] não: talvez pelo fato de [...] eu ter tido como um de meus guias a errância criativa de Leminski, ouço essas canções com amor e gratidão, certo de que elas fazem parte de um

programa estético-existencial sem par na cultura brasileira contemporânea” (ALEIXO, 2004, p. 294). De fato, o acontecimento de Paulo Leminski no cenário artístico-cultural brasileiro entre os anos 1970 e 1980 - sobretudo em sua última década de vida, aliás - serviu para balançar, junto com alguns de seus colegas de geração, o jazigo em que se vinha assentando a poesia brasileira. A esse respeito, Ricardo Aleixo arremata com acuidade: “Se a poesia brasileira conseguir sair do ensimesmamento em que se encontra já há tantas décadas, muito será devido à ação de criadores como Leminski”, que, segundo ele, “abraça(ra)m com firmeza - e disposição para errar e tentar outra vez - a tarefa de embaralhar a seu modo as cartas sígnicas, construindo, com isso, novas possibilidades para a arte da palavra em contextos que lhe são totalmente adversos” (ALEIXO, 2004, p. 295).

A consciência desse programa estético-existencial fica muito clara nos ensaios de Leminski, mas principalmente um de seus depoimentos revela os anseios do poeta em seu contato cada vez mais íntimo com a música: “Durante muito tempo, escrevi no espaço, no espaço branco da página, a página do livro, da revista, a página do pôster. Agora, eu poeta no tempo, na substância fugaz da voz, na música, na cadeia de sons da vida”. Ao que acrescenta: “Sobretudo, no corpo da voz, essa coisa quente que vai de dentro do corpo humano, para o beijo ou para o grito de guerra.”. E, para encerrar, revela: “Meus poemas, agora, são para serem ditos. Para isso, tive que recuperar números, cadências, embalos” (DICK; CALIXTO, 2004, p. 290).

Em “Sintonia para pressa e presságio”, poema publicado originalmente em *La vie en close* e republicado na antologia de poesia dos anos 1970 e 1980 - *Destino: poesia*, de Italo Moriconi -, essa preocupação se mostra de maneira bem nítida:

SINTONIA PARA PRESSA E PRESSÁGIO

Escrevia no espaço.
Hoje, grafo no tempo,

na pele, na palma, na pétala,
luz do momento.

Soo na dúvida que separa
o silêncio de quem grita
do escândalo que cala,
no tempo, distância, praça,
que a pausa, asa, leva
para ir do percalço ao espasmo.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
eis que a luz se acendeu na casa
e não cabe mais na sala (LEMINSKI, 2010, p. 93).

A canção que colocarei sob perspectiva foi interpretada sob o título “Verdura” por vários artistas: o próprio Leminski, Caetano Veloso, o grupo curitibano Blindagem e, mais recentemente, Estrela Ruiz Leminski - filha do poeta (no grupo Estrelinski e Os Paulêra). Ao lado disso, também foi publicada em livro: primeiro, em *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase* (1980), em que constava uma rubrica que dizia “música: Paulo Leminski”; depois, em *Caprichos & relaxos* (1983), onde some a rubrica e o que se vê é simplesmente um poema (assim como em *Toda poesia* [2013]). Sendo assim, uma vez que se instala sobre esse paradoxo (se é poema ou letra de música), proponho, em primeira instância, uma análise poética, centrada no texto escrito; num segundo momento, observo as implicações do momento histórico no texto; e, por último, procuro articular a análise com as ponderações relativas ao estudo da canção.

Eis, portanto, “Verdura”:

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, 1983, p. 84).

Verdura verbal

A primeira observação que precisa ser feita a respeito desse poema com o qual o público leitor e ouvinte se familiarizou sob a alcunha de “Verdura” é que, em livro, o poema não tem título - apenas quando cantado, portanto, assume o conhecido nome. A ausência do título colabora, porém, para que a maneira como o poema se apresenta se assemelhe ao que ele mesmo diz: ambas as estrofes se iniciam com “de repente”; os versos surgem, então, como do nada, *ex nihilo*, repentinamente - e, entre as duas situações descritas, não parece haver um nexo causal evidente. Isso é também o que afirma Wisnik (2013) no breve ensaio crítico ao fim de *Toda poesia*. Para ele, o texto vem em “dois jatos entoativos, que acompanham intuitivamente o gesto poético da surpresa dado pelos dois *repentes*”. Aliás, como foi dito, “no primeiro movimento o *repente* é o efeito brusco de uma aparição, marcada pelo excesso colorístico que salta à vista como revelação do outro, proliferando no fluxo fácil de rimas e aliterações, concluído por uma resolução suspensa” (WISNIK, 2013, p. 389). No segundo, Wisnik vê a rendição diante da sedutora economia americana, e o que resta do fluxo de verdes da primeira parte seria apenas a grama bacana. Por outro lado, e nisso procuro centrar minha análise, Wisnik não vê “nexo causal e linear entre as duas partes” - e, mais, acredita se tratarem de “duas situações mais virtuais do que realistas” (WISNIK, 2013, p. 389).

É bem verdade que o comentário do crítico é bastante breve - bem como, realmente, todo o texto -, mas a pressa da leitura não pode nublar o fato de

que o tênue fio narrativo composto pelas duas estrofes acena, sim, para um relativo nexos causal entre as ocasiões descritas; do mesmo modo, por mais que não se saiba exatamente o que Wisnik entende, aqui, por situações virtuais e situações realistas, o condensado enredo ficcional não está tão distante da realidade histórica de fins dos anos 1970 e início dos 1980 no Brasil governado pelos militares - que se encontrava, diga-se, prostrado, em situação subalterna, diante do capital americano. Talvez por isso, meio que na contramão do que afirma ligeiramente Wisnik, Caetano Veloso diz, na contracapa de *Caprichos & relaxos*, que “Verdura” - além de ser “um sonho” e “genial” - “é um haikai da formação cultural brasileira” (VELOSO, 1983, [s.p.]). A situação real a que o poema faz alusão é analisada mais adiante; por ora, então, cabe escrutinar o sonho que se apresenta na primeira e se desmancha na segunda parte da narrativa.

A primeira sequência sintática do poema diz: “de repente / me lembro do verde”. A palavra final da oração é, como se vê nos versos seguintes, aquela que colore toda a primeira estrofe, aparecendo insistentemente, por cinco vezes, no centro ou no final do verso, até que se inscreva terminantemente como um dos fundamentos simbólicos do poema. O verde, como se sabe, traz implicações semânticas importantes, sobretudo quando se trata do contexto brasileiro: associado à bandeira nacional, o verde também é metáfora de esperança. Ou seja: o excesso de repetição da cor funciona como uma espécie de bênção cromática para o encontro alvissareiro do casal que se esbarra na primeira porção do poema. Trata-se, portanto, de uma das cores simbolicamente mais alegres, diria o poeta, mas que também se afigura triste, no poema (em especial na transformação que sofre na segunda estrofe), nos olhos de Rosinha (em “Asa branca”), e no cerrado de Vinicius de Moraes¹ - sem falar no verde mórbido da mata ceifada. E não é só visualmente que o verde

¹ Refiro-me aos versos de “O planalto deserto”, música de Tom Jobim com letra de Vinicius: “O céu azul, a terra vermelho-pungente / E o verde triste do cerrado.” (MORAES; JOBIM, 1961).

colore a primeira estrofe de “Verdura”, cujo título já incorpora a cor e seus sentidos: além do conhecido significado vegetal, verdura também se confunde com verdor, vigor e viço, além de ser ainda “qualidade do que é tenro” (HOUAISS, 2002). Do ponto de vista sonoro, o verde também povoa os dez primeiros versos do poema, deixando o som do *e* - tônico ou átono - ecoar por 36 vezes, dominando todas as rimas, que são ora em *e*, ora em *i* (que se oculta no *e* átono ao fim do vocábulo em pauta). O *v*, de igual modo, repete-se por quatro vezes nos verbos *ver* e *vestir*, fora suas aparições em “verde”. A propósito, sonoramente, essa primeira estrofe revela uma ruptura entre o quinto e o sexto versos - precisamente, portanto, na sua metade -, 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, e, do oitavo ao décimo, rimas em *i* emparelhadas, apresentando-se no seguinte esquema:

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

Existe, logo, uma coerência sonora, semântica e estrutural muito bem construída nessa primeira parte do poema, que também apresenta um enredo bastante transparente: a cor fundamental desses dez versos, que está, no presente, na camisa do par amoroso (“o verde que vestes”), é o que faz lembrar a cor da camisa que vestia quando se encontraram pela primeira vez (“o verde que vestiste”). O encontro fortuito é, a princípio, alegre, mas uma (novamente) inesperada virada acontece entre a primeira e a segunda estrofes para fazer

lembrar também a potência triste da cor - agora simbolizando a esperança esfacelada.

A segunda estrofe se inicia com uma sequência sintática mais longa: “de repente / vendi meus filhos / a uma família *americana*”. A última palavra da oração, mais uma vez, vai fazer soar a nota fundamental em que se assentarão os versos seguintes. O *e* e o *i* da primeira estrofe invadem os dois primeiros versos da segunda (“de repente / vendi meus filhos”), mas, daí em diante, a predominância desses sons cai diante do *a* de “americana”, que aparece, agora, 25 vezes, contra 18 figurações do *e* (nenhuma delas em posição de destaque). As rimas são quase absolutamente em *a*, que varia entre o nasal e o não nasal. Essa estrofe, diga-se, 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 - o que permite vislumbrar certa simetria.

Mas é a assimetria semântica com a estrofe anterior, já indicada pela variação dos sons predominantes, que ganha verdadeiro destaque; afinal, há uma mudança de sentido brusca entre “verde” e “americana”. Quando entra em cena o elemento novo, estrangeiro, a lembrança idílica dá lugar a uma memória nefasta: o viçoso encontro do casal é sucedido pela necessidade de vender os filhos a uma família americana. Pululam elementos novos, sedutores: carro, grana, casa com um belo gramado e a possibilidade de retornar à terra natal para, finalmente, usufruir do sol de Copacabana. Nos sete últimos versos, aliás, esses elementos são colocados numa sequência dinamizada pelas rimas cruzadas, assim:

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 *copacabana* C

O arranjo sintático, sonoro e semântico desses elementos é fundamental, principalmente se for notada a grande ironia dessa estrofe: a inusadíssima rima entre “americana” e “copacabana”. O verde alvissareiro de outrora oculta-se em apenas dois elementos (a grana e a grama bacana) e finalmente apresenta-se triste na constatação melancólica de que, só quando vendidas a uma família de gringos, as crianças do casal brasileiro poderiam gozar, de fato, das benesses que as praias tupiniquins têm a oferecer.

Verdura verdade

Entender “Verdura” como “haikai” (no sentido evidente de condensação²) da formação cultural brasileira, como Caetano fez, exige ainda outros exercícios analíticos - que, naturalmente, não podem esquecer as proezas verbais notadas há pouco. Para este novo exercício interpretativo, a mesma divisão do poema em duas faces distintas, oferecida pela cisão das estrofes, é um ponto de partida estratégico.

A primeira aproximação a se fazer entre o poema e a realidade nacional é, também, cromática - e já foi, em certa medida, acionada na análise anterior. O verde, lembre-se, ocupa uma porção significativa da bandeira brasileira; refere-se, também, aos bens naturais (sobretudo a ostensiva biodiversidade) encontrados pelos portugueses quando aqui aportaram (a tal “verdura sem par

² Uma condensação alegórica no sentido benjaminiano, diga-se, uma vez que o poeta dispõe de elementos dispares (cores, objetos, pessoas, lugares) para evocar, a reboque de questões contemporâneas à composição, fatos da constituição histórica brasileira. Como nesse veio interpretativo de “Verdura”, Benjamin entende que “na alegoria o observador tem diante de si a *facies hipocratica* da história como paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN, 2004, p. 180); ou seja, a imagem construída e paralisada na canção em pauta condensa sentidos múltiplos - extemporâneos e históricos.

dessas matas” que Bilac inscreve no seu “Hino à bandeira nacional” [BILAC, 1965, p. 780]), que, em seu viço, apontariam para um futuro glorioso por desabrochar; e, ainda, é popularmente associado à esperança. A primeira estrofe, tomada pela cor e pelo sentimento trazido pela boa lembrança, é, nesse sentido, bastante luminosa; mas, novamente, a lembrança de que o verde é também a cor mais triste traz à tona o outro lado da moeda. Se for evocado o contexto de escritura do poema, o final da década de 1970, o que se vê é uma realidade de derrocada dos valores patrióticos - a ressaca da ditadura militar, o encolhimento da luta armada e a derrota representada pela Lei da Anistia³. O verde apresenta, assim, sua faceta melancólica, que é ampliada pela conclusão trazida na segunda estrofe.

A dinâmica em que se insere o casal protagonista do poema (composto pela voz enunciativa e pelo interlocutor virtual denunciado pelos verbos conjugados na segunda pessoa do singular) acompanha, guardadas as peculiaridades, a dinâmica geral por que passou o brasileiro médio entre fins dos anos 1960 e início dos 1980. A comparação não é arbitrária, em vista dos signos que a encetam - basicamente, a cor, o ano, a alegria seguida da tristeza e o capital americano. Assim se encadeiam os fatos: anuncia-se, para as massas, a modernização e a internacionalização da economia brasileira, na contramão do que se poderia esperar da virtual ameaça comunista (então, impõem-se o verde - e, por consequência, o amarelo - contra o vermelho); a modernização forçada, que na verdade respondia mais aos interesses estrangeiros que aos brasileiros propriamente ditos, perde fôlego e entrega, como produto final, a inflação e a instabilidade econômica; e, enfim, o capital e a influência político-cultural estrangeira, que aportaram e se instalaram seguramente no território nacional, acenam com a possibilidade a um só passo tentadora e arriscada da migração.

³ Informações e reflexões sobre a controversa Lei da Anistia podem ser encontradas em “Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro”, artigo de Flávia Piovesan que lembra a impossibilidade de considerar a tortura um crime político, uma vez que viola a ordem internacional e não se enquadra no conceito de anistia (PIOVESAN, 2010, p. 91-108).

Uma remissão histórica mais cuidadosa é essencial para que se entenda essa dinâmica, e um dos momentos-chave dessa remissão é o chamado período do “Milagre brasileiro”, compreendido entre os anos de 1969 e 1973. Nesse período, nosso PIB crescia anualmente sempre acima dos 10%, sem que a inflação estourasse o chamado teto da meta, fazendo parecer que se vivia, de fato, um milagre; mas o que se ignorava era que os santos cobrariam caro pela façanha. O crescimento sem precedentes tinha uma base definida e duração restrita, da seguinte forma: a economia mundial apresentava um cenário favorável e, para entrar a reboque no progresso, os países em desenvolvimento (entre eles, naturalmente, o Brasil) tomavam exorbitantes empréstimos externos, fazendo multiplicar-se exponencialmente a dívida em apenas quatro anos; do mesmo modo, o capital estrangeiro era injetado na indústria brasileira, sobretudo a automobilística, e se expandia o comércio exterior. Bóris Fausto (2012), ao tratar desse momento significativo, lembra os aspectos negativos do Milagre, principalmente do ponto de vista social. São sobretudo dois aspectos: o crescimento do PIB não significou, de modo algum, distribuição de renda (assim, renda *per capita* e IDH não acompanharam o *boom* econômico, e apenas as classes média e alta eram favorecidas, enquanto os trabalhadores menos qualificados tinham seus salários comprimidos); *pari passu* havia uma notável desproporção entre o avanço econômico e o sucateamento dos programas sociais - desse modo, o potencial industrial brasileiro contrastava com baixas condições de saúde pública, educação e habitação. O bolo, sob a batuta de Delfim Netto, cresceu como se previra, mas não foi dividido como deveria; daí, então, surgiram com força os movimentos sindicais, entre os quais se visualizava uma liderança que, décadas mais tarde, assumiria protagonismo no poder executivo.

Nos anos do Milagre, contudo, se não houve progresso social, o campo político também não indicava nenhum avanço. Desse modo, “ao êxito econômico”, observa Elio Gaspari, “não correspondeu progresso político algum”: “pelo

contrário, entendeu-se que a ditadura era, se não a causa, indiscutivelmente a garantia da prosperidade” (GASPARI, 2014, p. 214). Enquanto o PIB verdejava em seu áureo crescimento e a seleção canarina trazia do México a Taça Jules Rimet, nos porões da ditadura a oposição, empalidecida, era esgarçada em cavaletes e estilhaçada em paus-de-arara. Essa contradição importante é estampada, por exemplo, no título lapidar do ensaio de Maria Hermínia de Almeida Tavares e Luis Weiss (1998): “Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, da *História da vida privada no Brasil*. Esse, que foi o período mais sombrio da ditadura, os verdadeiros anos de chumbo, coincidia estrategicamente com o propício momento econômico do Milagre, “que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo”, mas “concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social”. Combinavam-se, astutamente, o autoritarismo e a ilusão da prosperidade financeira - esta, com prazo de validade -, de tal modo que a oposição de classe média vivia “ao mesmo tempo sob o chicote e o afago” (ALMEIDA; WEISS, 1998. p. 332-333).

Mais perto do contexto do poema, em março de 1979, Figueiredo tomaria posse e o cenário de derrocada econômica se intensificaria, acompanhado pelo processo inarredável de abertura, que encontraria um terreno muito desfavorável. Já se anunciava, então, o período de recessão que marcaria o Brasil dos anos 1980, com a dívida externa duplicando-se em poucos anos e a inflação batendo a casa dos 100%⁴ - o país ia à bancarrota⁵. É nesse sentido que

⁴ Todos esses dados e informações se encontram em *História do Brasil* (FAUSTO, 2012, p. 413-428).

⁵ Poucos anos mais tarde, em 1985, Chico Buarque também aproveitaria o tema, em “Bancarrota blues”, canção feita para a peça *Corsário do rei* em parceria com Edu Lobo que revela espantosa semelhança com “Verdura”: “O que eu tenho / eu devo a Deus / meu chão, meu céu, meu mar / os olhos do meu bem / e os filhos meus / se alguém pensa que vai levar / eu posso vender / quanto vai pagar?” (BUARQUE, 1987).

na segunda estrofe de “Verdura” opera-se a inversão dos sentidos - da alegria à tristeza, do viço à desolação: os filhos são vendidos, exportados, e o verde que se vê é da grana, ou da grama bacana - ambas de origem estrangeira, já que a grama do vizinho é sempre mais verde. Nesse período, aliás, o fluxo migratório para o exterior cresceu bastante entre os brasileiros. Num estudo populacional, afirma Teresa Sales (1991) sobre a época: 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). A par dessas questões, o poema, que primeiro apresentava uma alegria luminosa emprestada pela repetição incessante da cor verde, assume uma postura crítica e profundamente irônica em relação à realidade nacional e finalmente age como uma triste alegoria daquilo que vinha ocorrendo no país.

É possível ainda radicalizar a interpretação pontual de Caetano e compreender, em “Verdura”, traços alegóricos da formação brasileira num sentido mais amplo. O ponto de partida é o mesmo: a cor verde, base da bandeira nacional, símbolo das virtudes naturais que, desde a carta de Caminha a El Rei D. Manuel, acenavam com a certeza de um futuro próspero - as terras, afinal, eram férteis e verdejantes. A cor mais alegre, também no arco temporal dos séculos, transmutou-se em poucos anos na mais triste, com a exploração predatória da terra, que em tudo cedia aos interesses estrangeiros. Em dívida com a Coroa Britânica, Portugal vendia - como o casal do poema - seus filhos à família anglófona que imperava no mundo, repetindo, por séculos, a dinâmica de “Verdura”.

O significado histórico-metafórico do poema já foi ampliado até as raias do exagero; recuando, porém, ao momento concreto de sua gênese, o depoimento de Alice Ruiz, publicado no *Songbook Paulo Leminski*, o ilumina de uma perspectiva mais chã, literal, reafirmando seu teor de verdade. Alice lembra a cena: Leminski, abancado na mureta da varanda com o violão, compunha os versos iniciais da canção enquanto a mulher lia o jornal. Sobre a primeira

estrofe, Alice canta a pedra: “Eu estava de verde quando a gente se conheceu. Já estava nisso, a música estava ali, o violão e ele ficava repetindo isso, esperando vir a inspiração final”. Tal inspiração viria justamente do jornal que estava às mãos dela: “lendo o jornal, vi a notícia de que muitas crianças, principalmente do nordeste, estavam sendo vendidas para famílias americanas”. Quando leu para ele a notícia, explica a poeta, “imediatamente, ele achou a segunda parte, que é ‘de repente vendi meus filhos pra uma família americana...’ (LEMINSKI, 2015, p. 285). O poema, enfim, nascendo junto com a canção, já entrelaçava o encontro idílico do casal à mais tenebrosa realidade brasileira.

Verdura musical

Antes de me aproximar de “Verdura” enquanto canção, é preciso fazer uma rápida incursão em textos que procuram discutir implicações e formas de abordagem da palavra cantada. O ensaio “Poesia e Música: laços de parentesco e parceria”, de Cláudia Neiva de Mattos (2008), publicado precisamente no volume *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, ajuda a encetar a discussão. Para a autora “palavra lírica e música aparecem articuladas em sua função essencial de manifestar os aspectos mais inefáveis, profundos e atemporais da experiência anímica”; e, além disso, “ambas seriam capazes de falar muito intimamente da e para a alma humana; sendo que a música, considerada uma espécie de linguagem universal dos afetos, faria isso com mais capacidade de atravessar as fronteiras linguísticas e históricas” (MATTOS, 2009, p. 86).

Muitas vezes, como indica o texto, apontam-se os laços de parentesco entre poesia e música, o que remonta para a origem da lírica: “verificamos que a discussão sobre o parentesco poesia ≈ música gira em torno de suas analogias intrínsecas, suscitando perspectivas e conjeturas que apontam muitas vezes

para certa ontologia da arte” (MATTOS, 2009, p. 95). Porém, quando se trabalha especificamente com a canção, o objeto muda de figura: no lugar de se observarem analogias entre os campos literário e musical, o que se vê é uma fusão, uma interação: “Já a discussão sobre a parceria poesia + música trabalha mais com possibilidades de interação sensível e comunicativa na realização vocal, suscitando também problemas e decisões de caráter técnico e funcional”. Desse modo, “em ambos os casos está em jogo um projeto estético, mas as aspirações comunicacionais divergem” (MATTOS, 2009, p. 95). Ou seja, há uma natural preocupação estética tanto no ato de se fazerem poemas antenados para a irmandade ontológica entre música e poesia quanto na composição de canções, mas o caráter intrínseco que se dá à relação entre as duas artes no segundo exemplo revela aspirações muito distintas - como aquelas que se podem identificar, quiçá, no cancionero leminskiano.

A respeito do caráter fusional que ganha a relação entre palavra e música na canção, Francisco Bosco, em “Letra de música é poesia?” (publicado no barthesiano *Banalogias*, de 2007), pondera: “A letra de música é um objeto heterotélico, isto é, não tem finalidade em si própria, antes seu jogo de sentido se dá entre ela, a letra, e a canção de que faz parte” (BOSCO, 2007, p. 183). Ainda mais porque, “se o poeta, para Mallarmé, tem a tarefa de ‘motivar o signo’, casando som e sentido, também o cancionista tem a tarefa de motivar a relação entre letra e música, fazendo parecer que os dois nasceram juntos” (BOSCO, 2007, p. 183). Sendo assim, quando se analisa a letra sem a música, mutila-se o objeto artístico - e o que se tem é uma compreensão na melhor das hipóteses enviesada da composição.

Sobre a MPB, Bosco identifica um movimento similar ao que ocorre na poética leminskiana (seja a escrita, seja a cantada): “é preciso lembrar que o fenômeno da canção popular brasileira se caracteriza por ser um sistema complexo, híbrido, feito de contaminações entre oralidade e escrita, cultura de massas e vanguarda, nacionalismo e cosmopolitismo etc.” (BOSCO, 2007, p. 187). E,

retomando a questão a que se propõe o ensaio, arremata, derridianamente, com precisão: “Poema e letra de música são portanto coisas fundamentalmente diferentes: o poema está só, a letra está acompanhada - e eventualmente pode ter a solidão, por paradoxal que pareça, como suplemento” (BOSCO, 2007, p. 189).

Para avançar no debate, o ensaio de Ruth Finnegan (2008) “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”, publicado também em *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, serve de ponto de apoio - trazendo à baila, ainda, a questão da performance (até agora não mencionada). Segundo a autora, “há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance”. Nesse sentido, “mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente” (FINNEGAN, 2008, p. 15). A simultaneidade dos três elementos é fundamental para a constituição do objeto artístico em pauta, e a performance não pode ser menosprezada, uma vez que “é evanescente, experiencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes” (FINNEGAN, 2008, p. 24). Em razão disso, a autora considera a voz “mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais”; aliás, “a voz é, ela mesma, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância”, isso porque “a ‘letra’ de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem ‘música’ até que soe na voz” (FINNEGAN, 2008, p. 24).

No que toca de maneira mais íntima o caso de “Verdura”, Finnegan comenta também o processo de composição, dizendo que, muitas vezes, letra e música são criados em conjunto, porém “há também diversos exemplos de como apenas um elemento é criado primeiro, e em separado. Às vezes, é a letra”. Por isso, “existem inúmeros casos de letras compostas por um autor, ou para serem

musicadas no futuro, ou (talvez com mais frequência?) para existirem como peças autônomas, que são mais tarde musicadas por outra pessoa” (FINNEGAN, 2008, p. 25). Ademais, como veremos a seguir, “às vezes, diversas versões musicais alternativas são criadas, por diferentes compositores, para a mesma letra” (FINNEGAN, 2008, p. 25).

Mas o que, enfim, revelam as performances musicais desse poema, agora lido - fundido à música - como canção? De início, ao ouvir a interpretação do próprio Leminski, o que se percebe é uma disjunção, nalguns momentos (sobretudo nos quatro últimos versos da primeira estrofe, que soam com certa dificuldade⁶), entre a letra cantada e o acompanhamento musical - fruto, provavelmente, da limitada habilidade do poeta com o violão. Cada uma das outras três versões oferece soluções próprias: o grupo de rock Blindagem propõe uma aceleração, com uma pausa estratégica no antepenúltimo verso de cada estrofe, que oblitera o problema; Estrela Ruiz Leminski (com Os Paulêra) instaura, assim como o Blindagem, mais pausas na voz, mantendo o fundo melódico constante; já Caetano Veloso, em *Outras palavras*, reduz ao mínimo o acompanhamento instrumental (são poucos os acordes ouvidos de seu violão) e resolve o imbróglio da versão de Leminski por meio de modulações da voz - uma de suas características mais marcantes. Por considerar a versão de Caetano a que potencializa de maneira mais nítida o material produzido por Leminski (além de ser, sem dúvida, a mais célebre das quatro gravações), é nela que pretendo me deter com especial atenção para articular “Verdura” à instrumentalização teórica oferecida por Luiz Tatit (1997) em “Elementos para análise da canção popular”.

Como ficou claro na análise da letra como poema, as duas estrofes se constroem sobre um esquema de vogais bem nítido. Sobre o papel das vogais, comenta

⁶ A transição acidentada que Leminski faz entre “o verde que vestiste” e “o dia em que eu te vi” é o exemplo mais aparente da relativa falta de harmonia entre letra e música na versão que o poeta gravou, em estúdio, acompanhado por Kito Pereira.

Tatit: “As mesmas vogais que estabilizam a curva melódica numa sonoridade contínua, representando fisicamente as tensões emotivas, constituem a base para as inflexões entoativas da fala”. Continuando, explica: “O mesmo percurso melódico que registra a tensão passional acusa, simultaneamente, uma tensão própria do discurso oral: ascendência, suspensão e descendência (distensão) dos tonemas” (TATIT, 1997, p. 102). Essa relação com as vogais é muito bem trabalhada na performance de Caetano, e Tatit a correlaciona à fala: “A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção” (TATIT, 1997, p. 102).

O que Caetano propõe é, então, uma radicalização desse gesto personalista no interior da canção. Ao iniciá-la com uma única pancada no violão (deixando sutis, quase inaudíveis, os poucos dedilhados ao longo da música), o baiano encena exatamente o que diz: o gesto é repentino: “*de repente / me lembro do verde*”. As pronúncias do *e* e do *i* também são notadamente acentuadas pela voz do intérprete, de tal modo que se cria um interregno de quase dez segundos entre as duas metades do último verso da primeira estrofe: ao cantar “o dia em que me viste”, Caetano estende ao máximo a duração do “que” - gerando suspense, tensão ou, como diria Tatit, trabalhando o processo de passionalização. A partitura da canção que consta no *Songbook* parece, aliás, incorporar esses traços essenciais da versão do baiano, incluindo marcações de pausas que não aparecem na interpretação do próprio Leminski. Assim, no centro do referido verso, sobre a nota mais alta da música, lê-se uma fermata, símbolo que indica a sustentação indefinida da nota - ao gosto, portanto, do intérprete:

Figura 5 - Terceira linha de “Verdura”

Musical notation for the third line of "Verdura". The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody starts at measure 7. Chords A and E7 are indicated above the staff. The lyrics are: "no dia em que_ te vi_ no dia em que_ me vis - tes_".

Fonte: *Songbook Paulo Leminski* (2015, p. 284).

Já na segunda estrofe, ao alongar o *a* final em “americana” e “bacana” - além de enfatizá-lo nas outras palavras em que aparece -, intensifica-se musicalmente o tom irônico com que se encerra a letra. A propósito, o andamento mais desacelerado de “a grama é bacana” na voz de Caetano repercute mais uma vez na partitura do *Songbook*:

Figura 6 - Quinta linha de “Verdura”

Musical notation for the fifth line of "Verdura". The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody starts at measure 14. Chords D and A are indicated above the staff. The lyrics are: "na e - les têm ca - sa e a gra - ma é_ ba - ca - na_".

Fonte: *Songbook Paulo Leminski* (2015, p. 284).

Wisnik (2010), ao comentar a tríade de conceitos básicos com os quais trabalha Luiz Tatit, resume: “na *tematização* predominam os ataques consonantais e a regularidade interna dos motivos melódicos e rítmicos”; “na *passionalização*, predomina o alongamento das vogais e o tensionamento do campo das alturas”; e “a *figurativização* encena no ritmo e na melodia as instabilidades características da fala” (WISNIK, 2010, p. 219). Ou seja: em linhas gerais, pode-se dizer que, no caso de “Verdura” na interpretação de Caetano, vê-se perfeitamente “a presença simultânea da tematização [reiteração da melodia e da letra], da passionalização [tensão na sustentação de uma vogal] e da figurativização [dêiticos e figurações da fala] no mesmo campo sonoro” - lembrando que “o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro

constituem o projeto geral de dicção do cancionista”. Afinal, “a composição, em si, já propõe uma dicção que pode ser transformada ou aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação” (TATIT, 1997, p. 103). Logo, em “Verdura”, esses elementos estavam latentes, aguardando para serem explorados pelo intérprete que tomasse posse da composição.

Na versão de Caetano - assim, como, aliás, em todas as outras - a nítida divisão semântica, sonora e visual que se viu no poema reflete-se inequivocamente na canção. Contudo, há um desacerto fundamental entre a forma como se canta e o que se diz que não fica imediatamente claro na leitura do texto enquanto poema. Viu-se, alhures, que o poema traz uma estrofe mais ensolarada, alegrada pela cor verde, e outra mais melancólica, em vista da constatação final (“só assim eles podem voltar / e pegar um sol em copacabana”). A melancolia é indisfarçável no silêncio do poema escrito; porém, uma vez cantados, os dois últimos versos - assim como toda a segunda estrofe, mas em especial os dois últimos versos, quando Caetano, por exemplo, muda o andamento rítmico - parecem encerrar a mesma alegria inicial. Para tomar mais uma vez a ilustração da partitura, as seis notas que recaem sobre “Copacabana e pe-”, reunidas em duas tercinas, são tocadas na duração que seria ocupada por apenas quatro:

Figura 7 - Sétima linha de “Verdura”

19 $\text{♩} = 100$ A E⁷ A E⁷ A

ba-na_e pe-gar um sol_ em Co-pa-ca - ba-na_e pe-gar um sol_ em Co-pa-ca - ba-na

Fonte: *Songbook Paulo Leminski* (2015, p. 284).

Com isso, é legítimo afirmar que a ironia, vista anteriormente na sutileza da rima americana/copacabana, atinge níveis ainda mais altos com as performances musicais, que realizam de maneira cabal o gesto ensaiado pelo poema. É assim que, se Leminski desejava, segundo Wisnik, o reconhecimento horizontal, o alcance das massas, sem perder, é claro, a sofisticação que é marca de seu trabalho como poeta, “Verdura” foi peça-chave desse movimento. Se a vida do curitibano se encerrou antes que pudesse assistir a resultados mais caudalosos de seu esforço (ou melhor, se esse esforço seguiria adiante, se Leminski se consolidaria como cancionista), não sei, não se sabe; mas a gravação de Caetano Veloso, que potencializa, com reverência e irreverência, o trabalho do poeta, pode ser considerada sua glória musical.

Referências:

ALEIXO, Ricardo. No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 292-298.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luis. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4. p. 319-409.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BILAC, Olavo. Hino à bandeira. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965. p. 780.

BOSCO, Francisco. *Banalógicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BUARQUE, Chico. *Francisco*. São Paulo: RCA, 1987. 1 disco sonoro.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

- FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. 14. ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008. p. 15-43.
- GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. 2. ed. São Paulo: Intrínseca, 2014.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*. Curitiba: ZAP, 1980.
- LEMINSKI, Paulo. Sintonia para pressa e presságio. In: MORICONI, Italo (Org.). *Destino: poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 93.
- LEMINSKI, Paulo. *Songbook Paulo Leminski*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 1985.
- MATTOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: MATTOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008. p. 83-98.
- MORAES, Vinicius; JOBIM, Antônio Carlos. *Sinfonia da alvorada*. Rio de Janeiro: Colúmbia, 1961. 1 disco sonoro.
- PIOVESAN, Flávia. Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 91-108.
- SALES, Teresa. Novos fluxos migratórios da população brasileira. *Revista Brasileira de Estudos de População*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 21-32, 1991.
- SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.
- TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Outras palavras*. [Rio de Janeiro]: Philips, 1981. 1 LP.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2010. p. 191-220.

WISNIK, José Miguel. Notas sobre Leminski cancionista. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 385-392.

Recebido em: 12 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.