

**A COR VERDE:
REPRESENTAÇÕES E
SIMBOLOGIAS NA HISTÓRIA,
NA ARTE, NA LITERATURA E
NA MÚSICA**

*THE GREEN COLOR:
REPRESENTATIONS AND
SYMBOLOGIES IN HISTORY,
ART, LITERATURE AND MUSIC*

**Maria Cecilia Touriño Brandi¹
(PUC-RIO)**

RESUMO: Este artigo trata do uso da cor verde na arte, na literatura e por fim na canção *Verdura*, de Paulo Leminski e interpretada por Caetano Veloso. O trabalho entrelaça essas representações do verde à simbologia do verde estudada pelo historiador francês Michel Pastoureau, que tem um importante

¹ Mestre em Estudos da Linguagem e Doutoranda em Letras – Literatura, Cultura e Contemporaneidade, vinculada ao Dept. de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: cicabrandi@gmail.com

trabalho sobre as cores, entendidas como fenômenos culturais complexos.

PALAVRAS-CHAVE: Verde; Cores; Literatura; Música; Michel Pastoureau; Paulo Leminski

ABSTRACT: This article is about the use of the green color in art, literature and finally in Leminski's song *Verdura*, performed by Caetano Veloso. The work intertwines these representations of the green color with the symbolism of green studied by the French historian Michel Pastoureau, who has an important work on colors, understood as complex cultural phenomena.

KEYWORDS: Green; Colors; Literature; Music; Michel Pastoureau; Paulo Leminski

O inferno é verde. Assim se chama um pequeno livro de poesia de Leslie Kaplan. A escritora nasceu em Nova York, cresceu em Paris e leu essa frase, que virou título, grafitada num muro do Recife. *O inferno é verde* se repete como um refrão enigmático ao longo do poema homônimo. Leslie verseja sobre o Brasil como uma estrangeira, e às vezes também diz *l'enfer est vert, o inferno é vert* ou *l'enfer est verde*. A capa de *O inferno é verde* é amarela. O inferno é verde é amarelo. A cor que se vê (mas não se lê) parece completar o título: o inferno é verde e amarelo.

L'enfer est vert é o título original do livro, de 2006. O jogo visual – em que palavra “sem cor” e cor sem palavra comunicam – só se dá na capa da edição brasileira, de 2018. Imagino que a data tenha relação com a escolha editorial de associar uma segunda cor ao substantivo do título. O inferno é aqui? A tradução do poema para o português (que inclui versos em francês e inglês, pois Leslie mistura as línguas) é de Zéfere. A escolha da capa não costuma ser do tradutor. Mas a cor também traduz? A meu ver acentua e atualiza – de forma brilhante – o caráter político do livro.

A disputa presidencial no Brasil em 2018 impregnou as cores das bandeiras dos candidatos que chegaram ao segundo turno de

significados extremos. De um lado, o vermelho, do partido que abandonou as cores da bandeira do país, reivindicando-as também para si somente às vésperas das eleições. De outro, o verde-e-amarelo capturado pelos manifestantes favoráveis ao impedimento da ex-presidente e em seguida pelo candidato (depois eleito), como se ele representasse todos os brasileiros. Obscurecido por um discurso que incluía grotescos preconceitos de cor, o verde-e-amarelo foi rejeitado até quando costumava ser unanimidade nacional: na Copa do Mundo. A recusa a essas cores por parte expressiva da torcida foi notável, não só nas reuniões de amigos para ver jogos do Brasil (excepcionalmente multicoloridas) mas também nos relatos de representantes do comércio esportivo. Caiu a venda da camisa oficial da seleção (amarela) e aumentou a venda do uniforme reserva (azul).

Volto à Leslie Kaplan (e ao Zéfere):

l'enfer est verde
mas o que impede de ver
o caráter dúbio das coisas
é o ódio
monótono
monocórdico
é ele que impede de ver



O verde é, (im)precisamente, dúbio. O livro *Vert – Histoire d'une couleur* (2013), do historiador francês Michel Pastoureau, que estuda as cores há mais de quarenta anos, é dividido em capítulos que associam a cor verde a uma característica diferente em cada época: “incerta” (da Antiguidade até o ano 1000), “cortêsã” (século XI a XIV), “perigosa” (século XIV a XVI), “secundária” (século XVI a XIX) e “calmante” (século XIX a XXI).

Parece impensável hoje mas, na maior parte da nossa história, o verde foi desprezado no Ocidente. É da sociedade urbana, do século XIX para cá, a conexão irrestrita da cor com a natureza, a ecologia, a tranquilidade e a saúde. “Até o século XVIII a natureza era definida sobretudo pelos elementos terra, fogo, água e ar”, diz Pastoureau. A vegetação sempre foi verde, claro, mas essa era um presença singela nos campos, como a do azul no céu. Foi a construção das metrópoles que restringiu a cor em áreas populosas, mantendo-a mais intensamente nas zonas rurais. Como se o verde do dinheiro e o verde do campo fossem incompatíveis. Aí, a partir da segunda metade do século XIX, políticas de grandes centros urbanos começaram a atentar para a importância da vegetação para a saúde da população e o combate à poluição. A cor verde, assim, ganhou essa conotação positiva e vital. Nessa época foram criados, por exemplo, o Bois de Boulogne (Paris) e o Central Park (Nova York). No Rio de Janeiro houve um feito importantíssimo: a desocupação da floresta da Tijuca, onde havia chácaras e fazendas de uma nobreza que explorava as terras para a monocultura cafeeira e a extração de madeira, práticas que contribuíram para uma seca sem precedentes na cidade, em 1861. Na ocasião, D. Pedro II decidiu que recuperaria os sistemas de captação de água da região e declarou a floresta protegida, promovendo seu reflorestamento, que se deu com escravos e assalariados plantando cerca de cem mil árvores, principalmente espécies da Mata Atlântica.

Em outro livro, introdutório à história das cores, Pastoureau chega a dizer que para um europeu, da Antiguidade à Renascença, o verde não tinha absolutamente nada a ver com a natureza! Rien à voir! Talvez ele assim jogue um verde, com o intuito de seduzir os leitores, afinal, no seu livro específico sobre a cor a asserção vai ganhando matizes. Antes do século XIII o verde não deixa rastros, mas nessa época já aparece, discretamente, uma concepção de beleza repousante, associada aos prados onde viviam as sociedades aristocráticas europeias. Nos séculos seguintes, também há exemplos emblemáticos de vegetação verde em pinturas de temas mitológicos

e religiosos (como *O nascimento de Vênus*, de Botticelli; *Pecado original e a expulsão do Paraíso*, de Michelangelo, ou *O jardim das delícias*, de Bosch) ou em representações de paisagens (como as tantas que Frans Post pintou do Brasil). No entanto, esses belos desvios que citei não invalidam a noção de que a simbologia e a representação social predominante do verde eram de outra ordem. Não tinham relação com o que hoje denominamos natureza.

A razão Setecentista, contemporânea do prisma de Newton, pouco a pouco foi sendo afetada pelo que Antonio Candido chamou de “sentimento muito mais agudo dos fenômenos naturais; e aquilo que se chamava de preferência *universo*, ou *mundo*, passa a chamar-se natureza”. A botânica passa a atrair a atenção dos filósofos, o conceito de natureza passa a abarcar o instinto e o sentimento. Isso terá reflexos não só na arte europeia, mas também na exaltação da natureza na formação da literatura brasileira, promovendo “explosões emocionais”. Entre os séculos XVIII e XIX, a natureza se revela em nossa literatura de algumas formas: ingênua, exótica, harmoniosa, “universalista”... Retomo Antonio Candido (1981, p. 69):

O tempo era de literatura universalista, orientada para o que de mais geral houvesse no homem. Fazendo as “nostre Indiane” aplaudirem Metastasio e Tétis nadar no Recôncavo; metendo ninfas no Ribeirão do Carmo e no próprio sertão goiano, os escritores asseguravam universalidade às manifestações intelectuais da Colônia, vazando-as na linguagem comum da cultura europeia. E com isto realizavam o voto mais profundo dos brasileiros instruídos, expressos nos versos admiráveis de Cláudio Manoel da Costa:

Cresçam do pátrio rio à margem fria
A imarcescível hera, o verde louro

Assim, na “nossa comunhão de coloniais mestiçados” (Ibidem), plasmávamos no trópico uma sociedade em molde europeu.



A recente virada simbólica do verde leva Pastoureau a terminar seu livro, de 2013, dizendo que o verde, antes menosprezado, rejeitado e mal-amado, tornou-se uma cor messiânica. “Ele vai salvar o mundo.” Será que chegaremos ao fim do século vendo o vigor do verde ambiental, a que ele se refere, salvar o mundo? O governo do Brasil de 2019, embora embalado no apelo ao messianismo, vai na direção oposta: enxerga áreas verdes como entraves ao desenvolvimento, mesmo que a Constituição defina a defesa do meio ambiente como um dos princípios em que se baseia a ordem econômica. Talvez sobretudo agora, mas desde as últimas décadas do século XX, questões ambientais do Brasil e do mundo vêm dando ao verde crescente valor ecológico, ideológico e político.

Penso em Luiz Gonzaga cantando *Asa Branca* e na judiação que persiste, mas não pode ser indiscriminadamente atribuída ao Deus do Céu.

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração



O verde é instável. Voltando no tempo... Foi Leonardo da Vinci, no século XVI, quem classificou o verde como cor secundária, que poderia ser obtida pela mistura do azul e do amarelo. Mas não por isso ela passou a ser fabricada dessa forma, considerada inautêntica. Tanto antes como depois dessa descoberta, frequentemente se chegava à cor pelo seguinte método: mergulhando

barras de cobre no vinagre e esperando que a oxidação produzisse pigmentos verdes, que eram extremamente tóxicos. Havia outras formas de preparo da cor, mas era difícil tingi-la. O verde desbotava, não fixava. Era belo a princípio, mas depois ia perdendo a força.

Embora as técnicas de produção de corantes tenham sido aprimoradas, esse caráter da cor tornou-a representante de elementos ligados à instabilidade e ao perigo. Costumam ser verdes os trajes de Judas nos afrescos da arte cristã. Verde é a cor do feltro da mesa de jogo, da má sorte (em algumas culturas), da nota de dólar.

Verde é a cor do ciúme, que em *Otelo*, de 1604, Shakespeare chamou de “monstro de olhos verdes”. Iago alimenta perversamente esse sentimento no protagonista, levando-o a acreditar que havia sido traído por Desdêmona. Nos versos clássicos da tragédia, Iago diz: “O, beware, my lord, of jealousy! / It is the green-eyed monster which doth mock / The meat it feeds on” (2005, p. 120). Iago não era verde, mas era monstruoso. E verde costuma ser a cor dos monstros e seres sobrenaturais. Dos marcianos, dragões, serpentes. Do Shrek, do incrível Hulk, do Frankenstein. O manicômio do conto *O alienista*, de Machado de Assis – para onde é levada quase toda a população de Itaguaí e onde, no final, o Doutor Bacamarte termina sozinho – se chama Casa Verde.

Verde é também a cor da sorte, da esperança, da juventude, do que ainda não está maduro. Esse seu lado próspero remonta a outras épocas, em que o caráter técnico não tinha intoxicado o simbolismo da cor. Na Baixa Idade Média, por volta do século XII, o verde passou a ser associado à primavera. Recorro de novo a Pastoureau: “nessa estação, as subidas da seiva tanto se aplicam às árvores e às plantas quanto às moças e rapazes” (2013, p.61). Portanto, é a cor da juventude, do que é fresco e novo. Do amor cortês. No mesmo período, passou a ser comum jovens “em idade de casar” usarem uma roupa ou um adorno verde e, em outra fase da vida, voltarem a privilegiar a cor quando desejavam ou já esperavam um filho: verde, espera, esperança. Santa Isabel é muitas

vezes representada vestindo verde, grávida. No célebre quadro *O casal Arnolfini* (1434), do pintor flamenco Jan Van Eyck, a jovem aparentemente grávida veste um exuberante vestido dessa cor. O verde seria fértil.



É da natureza das cores a intangibilidade e estudá-las não é forçar sua circunscrição cronológica, geográfica etc., mas ampliar a percepção de suas forças variáveis. Assim, vale dizer que a ambiguidade do verde, até aqui ressaltada, diz respeito à sua representação no Ocidente. No mundo islâmico, aparentemente, o verde sempre teve conotações positivas. É admirado desde os tempos de Maomé, que usava turbantes e gostava de se envolver em tecidos dessa cor. É verde o paraíso no Alcorão e a água no deserto.



A partir das pesquisas de Pastoureau é possível dizer que, para além do efeito sensorial da cor, tantos outros (dos químicos aos políticos, no caso do verde) contribuem na formação de uma espécie de moral cromática. Já segundo Kandinsky, as sensações provocadas pelas cores são físicas, de curta duração e pouca importância. “O que conta é a ressonância espiritual da cor, a ação que ela exerce na alma”, ele escreve em 1911 (2015, p.11). Goethe, a partir de uma análise científica, fez um círculo cromático em que vermelho e verde se opunham. Kandinsky, nesse sentido, se opõe ao mestre alemão, pois acredita que as cores mais contrastantes que existem são o azul (distante, frio, profundo, concêntrico, apaziguador e ligado aos sons graves) e o amarelo (próximo, quente, superficial, excêntrico,

excitante e agudo). Justamente as cores que, juntas, resultam no verde. Mas o estudo artístico-espiritual de Kandinsky não conclui que a cor, por isso, oscile entre um extremo e outro. Ele diz que no verde os movimentos se anulam e tudo fica em repouso. Repouso indesejado que, segundo ele, emana tédio e passividade, não traz alegria nem tristeza. “O verde absoluto é, na sociedade das cores, o que a burguesia é na dos homens: um elemento imóvel, sem desejos, satisfeito, realizado” (2015, p.94). É a cor do equilíbrio tão procurado mas que, convenhamos, se revela instável como tudo. Sons de verde, para Kandinsky, teriam a gravidade média do violino. Assim, a instabilidade se faz presente não só na própria cor (Pastoureau), em diferentes épocas e sentidos, mas também na contrariedade de percepções que ela suscita (Pastoureau versus Kandinsky).

O pensamento estético desenvolvido pelos integrantes da Bauhaus, onde Kandinsky foi professor, se alinha também com as ideias de Mondrian, que rejeitava o verde por associar a cor à arte figurativa, sobretudo a representações de paisagens. Em 1917, Mondrian fundou com outros pintores e arquitetos a associação de artistas (e depois a revista homônima) *De Stijl*, que defendia as formas geométricas abstratas e o purismo (inclusive das cores, daí a prevalência das primárias em sua obra) limitado pela funcionalidade.



Se por um lado é verde a esperança do que está por vir, por outro o verde fazia o caminho contrário. Uma vez pintados, os pigmentos verdes não só não fixavam como também podiam ser corrosivos. Entre as tantas lendas em torno da morte de Napoleão Bonaparte (teria tido uma úlcera? O pênis amputado?), uma sugere que ele morreu por causa do verde. Essa era a cor predominante no papel de parede do seu quarto na ilha britânica de Santa Helena, onde viveu exilado por seis anos. A

umidade do local teria feito o arsênico do pigmento da cor evaporar, causando seu envenenamento. Essa reação química talvez explique também a morte de crianças na Era Vitoriana, em que o arsênico ainda era inadvertidamente usado na produção de papéis de parede verdes. A cruel ironia é que, supostamente, a cor era escolhida para que as crianças dormissem tranquilas.

Mas focando na esperança e na jovialidade da cor, penso em duas belas obras literárias brasileiras: o breve conto “Fita verde no cabelo”, de Guimarães Rosa; e o conto “Antes do baile verde”, de Lygia Fagundes Telles, que integra seu livro homônimo.

Rosa narra uma “nova velha estória” (esse é o subtítulo do conto). Recria o conto de fada Chapeuzinho Vermelho, de Perrault (que termina com o lobo tendo comido a vovozinha e a neta), mais conhecido na versão dos irmãos Grimm (em que o caçador abre a barriga do lobo e as retira). A versão de Rosa, no entanto, traz de cara a ideia da passagem do tempo e talvez, com ela, da desesperança: ou faço essa leitura porque o conto foi escrito em 1964? “Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam.” Perrault, na tradução de Maria Luiza Borges, começa assim: “Era uma vez uma pequena aldeã, a menina mais bonita que poderia haver. Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda”. Rosa sugere certa apatia dos habitantes da aldeia, “todos com juízo”, menos uma meninazinha que um dia “saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo” para visitar a avó. A leitura cromática do conto, que aqui proponho, leva em conta alguns pontos da análise feita por Adélia Bezerra de Meneses em seu livro *Cores de Rosa – Ensaios sobre Guimarães Rosa* (2010, p. 218-228).

“Ao atravessar o bosque, viu só os lenhadores, (...) mas lobo nenhum, desconhecido nem peludo.” Fita Verde, como é chamada, toma um caminho “louco e longo”, mas não por indicação enganosa de um lobo, como ocorre com a Chapeuzinho Vermelho. Ela escolhe curtir o caminho, diverte-se com suas sombras, vendo “as avelãs do

chão não voarem”, inalcançando borboletas. A menina está vivendo, destemida e “sobejadamente”. Era isso ser “sem juízo”?

Ao chegar na casa da vovozinha sente tristeza por vê-la tão debilitada e nota que havia perdido sua fita verde no caminho. Assim como no conto de Perrault, a menina se assusta com o que vê, mas sua fala é outra: “vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes”. Se a resposta do lobo que se fingia de vovozinha era animadora e mentirosa, a da vovozinha de Guimarães Rosa é dura e verdadeira: “é porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta...”. É nessa pressão que o diálogo continua, já com a avó gemendo de dor, até que a neta grita: “vovozinha, eu tenho medo do Lobo!”. Mas a avó não estava mais lá. Rosa recria o conto apresentando para a menina a beleza do caminho e a dureza – da vida, não “do mal” – da morte. Como diz Meneses, o texto indicia “a inexorabilidade das perdas definitivas” (p. 223).

A menina, ao sair da aldeia e perder a fita verde, talvez simbolicamente perca a meninice. Ela vive a vida e a morte, o encanto e a solidão. Penso na fita verde caída no bosque, tal como as folhas caem no fim do outono. E na menina se preparando para outras estações.

Quando chega o fim do caminho, como chegou para a avó, as folhas se extinguem de vez. E por vezes, tristemente, esse momento chega até antes da morte... Penso em Paulinho da Viola, cantando *Arvoredo*, que começa assim:

Surges na minha vida
Terna e sincera brisa
Que chegou tarde demais
Achas um pobre arvoredo
Desfolhado de sofrer
E podes crer
Que amar não posso mais
Só porque
Já não tenho folhas verdes
Que possa te oferecer

O enredo do outro conto, de Lygia Fagundes Telles, tem pontos em comum com o de Rosa. Tatisa é uma jovem que se prepara para o baile verde. A empregada Lu está de saída, o namorado lhe espera, mas Tatisa implora que ela lhe ajude a colar as lantejoulas e finalizar a fantasia. Lu responde: “ele vai ficar uma fera”, e eu penso nele verde. Mas Lu fica um pouco mais e a tensão entre as duas se revela quando ela se refere ao pai de Tatisa: “ele está morrendo”. Tatisa estava se preparando para o baile de carnaval, o baile em que todos vão vestidos de verde, e Lu não a deixa esquecer: o pai estava no quarto, sofrendo, à beira da morte. Tatisa dá um gole numa garrafa, responde que não podia cuidar dele em casa, que não era a primeira vez que o rosto do pai tinha aquela expressão, que ele não estava morrendo, Lu já havia se enganado antes... Mas Lu insiste: dessa vez, ao vê-lo, notou algo diferente.

O texto é delicado. Tatisa não é estigmatizada como uma filha relapsa. É uma jovem ainda verde (metafórica e literalmente), que tenta driblar a dor e ir feliz como imaginara ao tão esperado baile. Pronta para a folia, maquiada e vestida, o suor rola sobre seus olhos e escorre por suas têmporas verdes. Ela desce a escada na ponta dos pés, agitada, e bate a porta. Atrás dela, escada abaixo, rolam algumas lantejoulas verdes. A fantasia se desmancha? Sobretudo, a cena comove – e isso é mais potente do que qualquer interpretação que se lhe tente impingir. Me limito a sugerir que não à toa é verde a cor do baile, das lantejoulas, do conto. Pode ter a ver com o fato de que é a cor preferida da escritora (a cor da sorte que desejava ao pai, quando ainda criança o acompanhava nos cassinos). Mas me parece ter a ver também com o caráter dúbio da cor, que remete ao desespero e a esperança, e, por que não, ao preparo para o luto e o deleite. Penso no samba de Noel Rosa:

Luto preto é vaidade
Neste funeral de amor
O meu luto é saudade
E saudade não tem cor

Nos contos de Rosa e de Telles, o verde adorna e se desprende da cabeça, do corpo, da juventude. O verde em seu processo de amadurecimento, antes da queda. Que se lança no bosque e no baile. Me parece que as cores nas artes e na literatura têm uma simbologia que extrapola o lugar-comum que atribuímos a elas, e que a escolha das cores (pintadas, escritas) não é meramente ornamental. As cores são fenômenos culturais complexos e penso que aproximar-se delas, pesquisar suas histórias, talvez possa trazer um novo viço à leitura, um novo enfoque às lentes. São os códigos cromáticos (do verde, aqui) que me interessam, e não uma interpretação que se pretenda totalizante. Susan Sontag (1987) diz que a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, então, como minimizar o efeito de suas cores? O desafio foi destacar esse efeito sem supersaturar e domar a obra, buscando que interpretar não fosse “uma recusa grosseira a deixá-la em paz” (Ibidem, p.16), nos termos de Sontag.



Na língua inglesa, a relação do verde com a ideia de imaturidade, ingenuidade ou falta de experiência é mais estreita do que em português. Diz-se coloquialmente, por exemplo: “I’m green at using computers”, “I’m green at relationships”, “My green years are gone”.



Kandinsky dizia que “assim como os músicos não dependiam do mundo material para compor suas obras, os artistas plásticos também não devem depender” (2015, p.30). Ele estimava a sublimidade da música, que poderia ser alcançada pela abstração das artes plásticas. Sigo neste ensaio um caminho tortuoso e saltitante, como o da “Chapeuzinho” do Rosa. Vim vendo verdes, ouvindo versos. Chego, assim, à cor verde na música, à mistura de um sublime

que é som com um sublime que é luz. Goethe dizia que a cor é a música dos olhos. Vejamos *Verdura*, do poeta Paulo Leminski.

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 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

Composta por Leminski no final dos anos 1970, *Verdura* ficou conhecida na voz de Caetano Veloso, que a gravou no álbum “Outras palavras”, de 1981. A música começa “de repente”, como diz a letra, após um único acorde de violão. Pontuam as minhas reflexões a seguir alguns aspectos das análises que o pesquisador Lucas dos Passos faz da música.

Na primeira estrofe, de dez versos, a palavra “verde” se repete cinco vezes e há mais quatro palavras com /V/, além de várias rimas com “e” e com “i”. A primeira metade da estrofe termina em “alegria” e a segunda metade começa em “tristeza”, marcando a presença de opostos no meio dela, como observou Passos (2014, p. 76). Esses

dois versos (*A cor mais alegre / A cor mais triste*) remetem ao caráter dúbio do verde, capaz de oscilar entre extremos. Se para Kandinsky a cor não é nem alegre nem triste, para Leminski ela é os dois.

Todo o verdor da primeira estrofe, sobretudo os versos *Da cor verde / a mais verde que existe*, remetem à cor predominante na bandeira do Brasil. Houve uma derrocada do sentimento de patriotismo na época em que a canção foi escrita, quando a ditadura militar do país estava em decadência. Já se anunciava a recessão econômica dos anos 1980 em toda a América Latina e, como lembrou Passos (ibid.), crescia o fluxo de migrações de brasileiros, em busca de uma vida melhor “lá fora”. Leminski remonta a esse fato na segunda estrofe da música, que tem uma tremenda virada semântica e sintática e, sem apresentar nenhuma vez a palavra “verde”, segue fazendo firme referência à cor. Não mais à cor da bandeira brasileira, mas à cor da grana e da grama bacana de uma família americana, à cor da esperança no futuro dos filhos, que ainda vivem seus verdes anos. É impressionante como a canção, breve e singela, concentra e articula tão bem tantos símbolos e representações do verde.

Há também uma variação de tom. A primeira estrofe traz certa melancolia, mas paralela à lembrança de um encontro amoroso: (...) *o verde que vestiste / o dia em que te vi / o dia em que me viste*. Ao cantar, Caetano troca “o dia” por “no dia” e, como disse Passos (2017, p. 238), prolonga o último “que” (que pronuncia “quiiiiiiiiii”), gerando suspense, entre outros efeitos. Sustenta essa nota, suspendendo o tempo e, suponho, acentuando a vibração do momento: a sorte no amor. *Verdura* conjuga o que Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes chamaram de “expressão sonora (melódica e fonética) aliada a um conteúdo linguístico, de tal maneira que ambos parecem proceder de um mesmo princípio ativo ou, se preferirmos, do mesmo valor tensivo selecionado pelo enunciador” (2008, p. 209).

No songbook de Leminski, lançado em 2015, Alice Ruiz conta que Leminski compôs a canção num dia ensolarado, sentado na mureta da varanda de casa com seu violão, enquanto ela lia o jornal.

A primeira estrofe lhe veio de supetão, e ele a ficava repetindo. “Eu estava de verde quando a gente se conheceu”, ela lembra. Eram versos de uma perspectiva mais íntima (da sua casa, do seu país). De repente, Alice comenta a notícia que estava lendo: muitas crianças, principalmente do Nordeste, estavam sendo vendidas para famílias americanas. Imediatamente Leminski incorporou a história à segunda estrofe da música, de nove versos, sendo o último o mais longo de todos. E nessa estrofe a melancolia é substituída pela atividade, pela decisão desesperada em nome da esperança. Na contracapa do livro de Leminski *Caprichos & relaxos* (1983), em que a letra foi publicada, Caetano diz: “Verdura – além de ser um sonho e genial – é um haikai da formação cultural brasileira”.

Penso no estranho paradoxo que é ter que ir embora, para outro continente, para então poder voltar e ter condição de tomar um sol em Copacabana. Ironicamente, a praia pode ser um sonho distante para tantos brasileiros que moram perto dela. Um perto que é longe. Copacabana rima com americana. Penso neste poema de Bruna Mitrano, que mora na periferia do Rio, “a 70 km do mar”¹.

Moro a 70 quilômetros do mar
Moro a duas horas e meia do mar
Moro a dois ônibus e 24 estações de trem e 11 estações de metrô do mar
Moro a tanta preguiça de ir até o mar
Mas todo dia piso nos dois montes de areia da calçada do vizinho
E lembro que: só esquece o mar quem mora perto do mar
Eu não esqueço que: moro onde não escolhi
Moro onde posso morar
Às vezes é madrugada e fica silêncio
Às vezes é madrugada e durmo ouvindo o barulho da água
no valão de frente à minha casa
E acordo com a boca salgada
Nos olhos dois montes de areia

Voltando à *Verdura*, os paralelismos, dualidades, simbioses e imagens da música me remetem à estética tropicalista. Penso

sobretudo em *Superbacana* (1968), de Caetano Veloso, que fala de “Copacabana”, “superbacana” e “moeda do tio Patinhas” e, ainda, do cromatismo e da esperança inscritos nos versos *Vou sonhando até explodir colorido / No sol, nos cinco sentidos / Nada no bolso ou nas mãos.*



Chego ao fim provisório de um caminho verde sem chegar a um destino, o destino é o caminhar. Mais do que um fenômeno natural, o verde (e toda cor) é uma construção cultural, que envolve questões físicas, químicas, materiais; mas também conceituais, iconográficas, emblemáticas, simbólicas. Acredito que o prazer imediato, estético e poético, que a cor promove, pode intensificar-se e renovar-se somado à percepção desses outros fatores, em geral pouco acentuados, sobretudo na música (som) e na literatura (texto preto sobre papel branco). Pesquisar a representação da cor no objeto artístico não é adestrar o olhar, supondo inocentemente que ele pudesse ser ingênuo. Mas torná-lo permeável a um cruzamento de forças cromáticas, que aguçam a sensibilidade e perturbam consenso. Sigo no caminho.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, [1981], 2014.
- COELHO, Frederico, COHN, Sérgio. *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2012.
- GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das cores*. Tradução: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, [1810], 1993.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Tradução: Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, [1954], 2015.
- KAPLAN, Leslie. *O inferno é verde*. Tradução: Zéfere. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- LEMINSKI, Paulo. *Songbook*. Org. Leminski, Estrela Ruiz. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa – Ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

PASSOS, Lucas dos. “O verde-verdura e a dúvida interna: história e chiste em Paulo Leminski”. Rio de Janeiro: Palimpsesto, n. 18, 2014, p. 66-79. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/34889>.

PASSOS, Lucas dos. “Grafia no tempo: o verso, a história e a música de ‘Verdura’, de Paulo Leminski”. Espírito Santo: Contexto, n. 31, 2017, p. 218-243. Dossiê Literatura e Música. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/14943>.

PASTOUREAU, Michel & DIMONNET, Dominique. *Le petit livre des couleurs*. Paris: Seuil (Collection Points), 2006.

PASTOUREAU, Michel. *Vert – Histoire d'une couleur*. Paris: Seuil (collection Points), [2013], 2017.

PERRAULT, Charles. *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ROSA, João Guimarães. “Fita verde no cabelo: nova velha estória”. In: *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1970], 2009

SHAKESPEARE, William. *Othello*. Delaware: Prestwick House (Literary Touchstone Classics), [1604], 2005

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, [1964], 1987.

TATTI, Luiz, LOPES, Ivã Carlos. “Melodia, elo e elocução: ‘Eu sei que vou te amar’”. In: MATOS, Cláudia Nevia de, TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997

VELOSO, Caetano. *Letra Só / Sobre as Letras* (dois volumes). Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Nota

² Poema não localizado em livro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YyHf4hOn31U>. Considerando o acesso apenas ao poema em vídeo, a sua forma textual aqui exposta (separação de versos etc.) é aventada por Maria Cecília Brandi.

Recebido em 15/09/2019 e Aceito em 30/11/2019