

**POLÍTICA, AMOR E COPROLOGIA:
Aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski**

**POLITICS, LOVE AND COPROLOGY:
Humorous aspects of Paulo Leminski's poetry**

Lucas dos PASSOS¹
Wilberth SALGUEIRO²

RESUMO: São diversas as posturas da crítica diante da poesia de Paulo Leminski: ora a filiam a uma ingenuidade romântica, ora louvam sua engenhosidade intertextual. Este trabalho pretende percorrer uma pequena porção da poética leminskiana, mostrando como ele soube aproveitar muito bem as potências humorísticas da língua portuguesa. Desse modo, vêm à tona, para análise, poemas como “Merda e ouro” e “o amor, esse sufoco”, textos em que a cena amorosa ou o sentimento em si expõem-se de maneira risível. Para tal fim, serão trazidos à baila estudos de Vladímir Propp a respeito do humor e algumas considerações de Bakhtin sobre o grotesco – além de alguns trechos de *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Paulo Leminski; Humor; Coprologia.

ABSTRACT: *There are several postures that criticism may adopt when facing Paulo Leminski's poetry: sometimes it is affiliated with a romantic naïveté, sometimes it is praised by its intertextual artfulness. This paper wants to go through a small part of the Leminskian poetry, showing the way it makes use of the humoristic potentiality of the Portuguese language. For such, it uses poems like “Merda e ouro” and “o amor, esse sufoco”, in which the love scenes, or the feeling itself, are shown in a funny way. Studies about humor by Vladimir Propp and some considerations about the grotesque by Bakhtin will be used – besides some excerpts from Fragments of a loving speech (Fragments de um discurso amoroso) by Roland Barthes.*

KEYWORDS: *Brazilian contemporary poetry; Paulo Leminski; Humor; Coprology.*

¹ Mestrando. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Vitória – ES – CEP 29075-910 – Brasil – lucasdospassos@hotmail.com

² Orientador. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Vitória – ES – CEP 29075-910 – Brasil – wilberthcfs@gmail.com

Amor com amor se paga, que sai mais barato. Vão os anéis e fiquem os dedos, fuçando o nariz, cutucando a mesma tecla, unha na ferida. Deus só dá nozes para quem nogueira! A ralé em geral com sua proverbial aptitude de fazer provérbios, de dizer bobagem, de acreditar em deuses, de ver errado em linhas certas, de cair na dança sem saber latim – o povo, digo, esse sim.

Paulo Leminski (2010, p.48).

Muito se fala, de maneira positiva ou depreciadora, acerca das relações da poesia de Paulo Leminski com o romantismo. Independentemente do julgamento que se possa construir a partir disso, é inegável que a escrita do curitibano contém grandes laivos dessa tradição. Não se pode esquecer, por exemplo, que a epígrafe de *Polonaises* é tomada por empréstimo do poeta romântico polonês Adam Mickiewicz. Ou seja, se Leminski sempre apontou sua ascendência polaca, poeticamente, nas palavras de Marcelo Paiva, ele “fez de Mickiewicz seu precursor” (2006, p. 211).

No entanto, na obra leminskiana como um todo, aparece de maneira muito recorrente um recurso em certo nível estranho ao *modus operandi* romântico: o amor posto em estreita ligação com o humor³. Isso se explica pelo simples fato de que a poesia de Paulo Leminski é atravessada por uma teia que envolve heranças de ordens diversas. Em linhas gerais, sua postura estética transita entre o haicai de Bashô e a filosofia oriental, a tríade concretista (que fez dele uma espécie de mascote) e o paideuma internacional, a poesia *beat* e a contracultura norte-americana, além da brasileiríssima literatura marginal dos anos 70; mas é uma figura de nosso primeiro modernismo que mais interessa no momento: o amor da poesia de Leminski passa, não raro, pelo filtro do humor de ninguém menos que Oswald de Andrade – que soube

³ Naturalmente, não se ignoram os muitos poemas de Álvares de Azevedo em que a equação entre lírica amorosa e dicção bem-humorada se faz acontecer; mas esta é uma produção minoritária no contexto romântico brasileiro. Em outros clássicos, como Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves, tal equação praticamente inexistente. De todo modo, indica-se o precioso livro *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, de Vagner Camilo (1997), para a leitura de temas afins a este artigo.

indicar, em duas palavras, o caminho das pedras para os poetas que viessem, depois dele, debruçar-se sobre o tema.

Sobre essa assunção do recurso humorístico na poesia leminskiana, Wilberth Salgueiro (2002, p. 136) assinala: “Dos poetas brasileiros que vieram da década de 70 e atuaram plenamente na posterior, a ninguém cabe tão justa e estreita ligação entre humor e poesia quanto a Leminski”. Assim, muito embora sejam abundantes os textos que abordam seus aparentes “relaxos”, uma observação detida desse relevante aspecto não figura com a devida constância nos trabalhos acerca da produção poética em pauta. Mesmo Fabrício Marques, que intitula de “O poeta é um brincador” (2001, p. 87-90) um subcapítulo de seu bom livro *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, não dá a merecida atenção ao assunto. Não é possível afirmar com absoluta certeza os motivos dessa importante falha da crítica, mas podemos encontrar com uma absurda facilidade artigos, teses e dissertações que procuram analisar as múltiplas influências estéticas por que passou o poeta. Além do já citado livro de Fabrício Marques, destacam-se *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*, de Manuel Ricardo de Lima (2002), e o laudatório e volumoso compêndio *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*, organizado por André Dick e Fabiano Calixto (2004).

Entretanto, apesar de a variedade de influências ser um ponto relevante da poética leminskiana, também é salutar sua relação com a literatura feita nos anos setenta e oitenta no Brasil, bem como seu convívio com o momento histórico de constante tensão proporcionado pelo regime instaurado em 1964. Desse modo, sua poesia une uma postura eminentemente estética a um posicionamento ético em face dos eventos políticos que causavam alarde na sociedade brasileira do período. São numerosos os poemas em que tal união se revela, como no haicai em que se diz:

confira
 tudo que respira
 conspira
 (LEMINSKI, 1983a, p. 79).

Ora, a primeira leitura nos leva, diretamente, a lembrar o famigerado Serviço Nacional de Informações – órgão-chave para a repressão militar nos anos mais

sombrios da ditadura⁴. Além disso, é preciso levar em conta que a sentença proferida pelo poema é uma ordem, ou melhor, um conselho – o que ele sugere se pretende, então, necessário, como se um adágio fosse. E essa referência diz respeito a duas faces da mesma moeda: pode se referir tanto aos cidadãos que se opõem ao regime quanto aos militares, tão preocupados com aqueles interessados na “subversão”. Porém, mesmo quando o haikai parece adquirir um tom sério (quando é dito ao povo), deixa sobressair um toque de humor – emprestado, principalmente, pelo exagero que a mensagem denota. E o caráter humorístico é um dos pontos a serem analisados com o devido cuidado na poesia de Paulo Leminski: seu uso geralmente vem desprovido de ingenuidade, deixando frestas por onde podem ser lidas severas críticas.

Outro procedimento fundamental de que o poeta lança mão é o poema de expressão abreviada, mas, de modo nenhum, de sentido vazio. Tal faculdade muito cara à poesia em geral tem um de seus exemplos máximos no haikai – forma poética japonesa que condensa significados em pílulas instantâneas. O curitibano, conhecedor dessa cultura, traz, antropofagicamente, o haikai para a literatura brasileira. Mesmo não sendo o pioneiro dessa importação, Leminski é uma de suas vozes mais importantes, sobretudo por saber agregar valor a ela, explorando, em seus versos, tanto a língua quanto a história⁵.

Mas como nem só de História se faz o poema, podemos atentar para as peripécias linguísticas praticadas pelo poeta. Ele mesmo, em sua biografia sobre mestre Bashô, trata de um recurso poético que ultrapassa a mera rima e que podemos conferir no haikai em pauta: o “kakekotobá”. Segundo Leminski, o “kakekotobá” seria “a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume” (1983b, p. 39). Sabendo isso, observamos, no poema, os três verbos escolhidos: “confira”, “respira” e “conspira”. O terceiro, matematicamente, simula uma soma dos dois primeiros, uma fusão trocadilhesca valorosa quando efetuada na língua portuguesa (pois o idioma japonês, como o biógrafo Leminski diz, estaria muito propenso a esses fenômenos). Há, portanto, como queria Pound, uma união dos fatores melopaicos, fanopaicos e

⁴ Parodiado por Cacaso em “SERVIÇO DE INFORMAÇÕES”: “Pau mole / Dedo duro” (CACASO, 2002, p. 28).

⁵ Esta opinião diverge, em certa medida, do que assevera Paulo Franchetti em “Paulo Leminski e o haikai”. Neste artigo, ele diz que o poeta “responde pela banalização do nome [haikai], por meio da prática, que não soube [...] dosar a facilidade como elemento de adulação e conquista do público” (2010, p. 74). Curiosamente, o estudioso cita o poema aqui em pauta, mas absolutamente não o comenta.

logopaicos – sobretudo do primeiro e do último. No poema, o discurso antididatorial tem, em sua superfície, uma camada sofisticada de recursos formais, criando um sentido que só pode ser acompanhado em sua totalidade.

Vê-se, portanto, como a obra em questão sabe coadunar, com muita propriedade, antigas tradições literárias a contextos a ela contemporâneos. Contudo, como se vinha observando, num primeiro momento, a crítica parece tender a apreciar apenas seus valores intertextuais e metapoéticos. Na verdade, o impacto inicial causado por sua postura se concentra em expressões como “samurai malandro”, cunhada por Leyla Perrone-Moisés (1988, p. 55), e “Rimbaud curitibano com físico de judoca”, assinada numa nota de *Caprichos e relaxos* (1983a) por Haroldo de Campos – que prossegue: “escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Tempo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso”.

A propósito do epíteto criado por Leyla Perrone-Moisés, é índice dessa paralisia dos estudiosos diante da divertida figura de Leminski a recente publicação (2009) de um livro nomeado simplesmente *Leminski: o ‘samurai-malandro’* – cujo título não disfarça em nada o tom do ensaio do autor Dinarte Albuquerque Filho, repetidor da tendência geral que tem sido exposta aqui. Aliás, mesmo na ressonância que a poesia leminskiana encontrou na Argentina, com a publicação da antologia de textos do poeta e de críticos, chamada *Leminskiana* (2006), o exacerbado elogio ocupa o espaço da reflexão – que, quando aparece, com Maria Esther Maciel, é destinada apenas às já referidas alusões literárias disseminadas pelo autor.

Talvez por esse motivo, quando se menciona a temática amorosa na obra de Leminski, a crítica frequentemente se apoia na tradição romântica que ele próprio faz questão de citar. Ainda segundo Marcelo Paiva de Souza, tratando das observações de Flora Süssekind e Vinicius Dantas, a crítica acusa o poeta de “hipertrofia do ego, mistificação, narcisismo, infantilidade e fantasia compensatória” (2006, p. 213). Ou seja, “no entender dos estudiosos mencionados, a vizinhança entre a poesia de Leminski e o romantismo não deu em coisa muito boa” (p.213). Em razão disso, é oportuno dar a ver um poema basilar para sua concepção do amor – e que contradiz a ingenuidade que procuram ler em sua obra:

Amor, então,
também, acaba?
Não, que eu saiba.
O que eu sei
é que se transforma
numa matéria-prima
que a vida se encarrega
de transformar em raiva.
Ou em rima.

(LEMINSKI, 1983, p. 89).

Ao contrário do que poderia ser esperado, excluem-se tristeza, arrependimento, luto, melancolia ou mistificações – temas do arcabouço romântico –, e abre-se espaço para uma bem-humorada raiva e uma cuidadosamente construída rima – dados de um cerebralismo que denuncia o equívoco de boa parte da crítica. Sob esse prisma, veremos a seguir outros dois poemas que lançam nossos olhos de maneira não-habitual para a cena amorosa, mais especificamente para as brigas de casais.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes observa inúmeras questões pertinentes a esse constantemente sublimado sentimento, e especialmente o capítulo “Fazer uma cena” apresenta formulações muito adequadas para o que analisaremos adiante. Logo de início, Barthes diz que, “quando dois sujeitos brigam segundo uma troca ordenada de réplicas e tendo em vista obter a ‘última palavra’, esses dois sujeitos *já* estão casados: a cena para eles é o exercício de um direito” (1991, p. 36). Contudo, essa ferrenha discussão em que, vira e mexe, nos vemos envolvidos é, para o pensador francês, “uma maneira de se ter prazer sem o risco de fazer filhos” (p.36), tamanha é sua inconsequência e a certeza de que não culminará na separação. Devemos lembrar que, neste ponto, o foco são as discussões ociosas – dessas que geralmente ocorrem entre o último capítulo da telenovela e uma partida de futebol – equiparadas pelo estudioso a “gozos perversos”: não marcam, não sujam; vão do nada ao nada. Barthes lembra, ainda, que essas insignificantes disputas pela última palavra se aproximam de “um vômito à moda romana: ponho o dedo na garganta (me excito até a contestação), vomito (um jorro de argumentos ferinos) e depois, tranquilamente, continuo a comer” (1991, p. 39). Eis a inevitável toada do amor, nas palavras de Carlos Drummond de Andrade: “Mariquita, dá cá o pito / pois no teu pito está o infinito” (DRUMMOND, 2005, p. 25).

Os poemas de Paulo Leminski a seguir são epítáfios de discussões entre casais, os versos ocultam enredos e diálogos quase audíveis de tão frequentados por nossas bocas e ouvidos. Vejamos:

o amor, esse sufoco,
 agora há pouco era muito,
 agora, apenas um sopro

ah, troço de louco,
 corações trocando rosas,
 e socos

(LEMINSKI, 2002, p. 46).

Não é difícil observar que o som mais repetido é o /o/ fechado, presente em "amor", "sufoco", "pouco", "sopro", "louco", "corações", "trocando" e "socos". Apoiado na teoria de Grammont, Antonio Candido classifica esse fonema na quarta categoria de vogais: as "sombrias", que costumam exprimir "barulhos surdos, raiva, peso, gravidade" (1999, p. 34). Ora, esses aspectos parecem bem próximos ao "assunto" do poema – um amor que era gigantesco e, num instante, se tornou apenas um fio (e que, talvez, vai voltar a tornar-se imenso). Todavia, a gravidade absoluta que deveria expressar-se no poema é relativizada pelo final tipicamente "entre tapas e beijos". Portanto, a pauta não é completamente melancólica; distantes da cena, podemos rir dela, assim como desta outra:

ai daqueles
 que se amaram sem nenhuma briga
 aqueles que deixaram
 que a mágoa nova
 virasse chaga antiga

ai daqueles que se amaram
 sem saber que amar é pão feito em casa
 e que a pedra só não voa
 porque não quer
 não porque não tem asa
 (LEMINSKI, 2002, p. 74).

Três quartos do poema poderiam desconstruir toda a argumentação que vem sendo desenhada ao longo deste trabalho, mas é precisamente a parte derradeira que nos interessa. Logo no primeiro verso, a interjeição “ai” parece dar um tom emotivo ao que viria em seguida – inclusive, o texto apresenta, até certo ponto, uma visão bastante otimista em relação aos problemas conjugais. O poeta critica aqueles que, vendo-se numa situação de conflito, transformam o problema novo numa dor ancestral e descamba, inclusive, num jargão à primeira vista ingênuo e melodramático (“ai daqueles que se amaram / sem saber que amar é pão feito em casa”). Porém, os últimos três versos reinventam esse tema já batido, complementam-no de forma inesperada e trazem à tona uma imagem, no mínimo, um tanto cômica: atire a primeira pedra quem não é afeito a ela. Dessa maneira, quando se diz que “a pedra só não voa / porque não quer / não porque não tem asa”, o clima eminentemente romântico se rompe bruscamente e cede espaço para o humor: volta à cena, de maneira risível, a briga de casal – pedras, pratos e vasos voam, do mesmo modo que expressões nada elogiosas.

Concluimos, pois, que o desfecho inesperado do poema em questão é determinante para a configuração do efeito humorístico. E essa constatação pode ser colocada em paralelo com uma outra circunstância narrada por Vladímir Propp em seu livro *Comicidade e riso*: sobre ela, o autor assinala um “deslocamento” ocorrido “de modo inesperado” – para ele, “na consciência verifica-se uma espécie de salto” (1992, p. 42), grande responsável pelo riso nesses casos. Noutro momento de seu estudo, Propp analisa o modo como o malogro, o conflito ou a frustração das expectativas podem, também, ser motivo de piada. Ressalva-se, devidamente, que um “naufrágio de iniciativas grandes ou heroicas não é cômico, mas trágico”; porém, por outro lado, como nas situações vistas aqui, é “cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais” (1992, p. 94). Aliado a isso, segundo o russo, é decisivo o papel de um escritor capaz de aproveitar as possibilidades múltiplas de comicidade e zombaria disponíveis na língua – entre elas, o trocadilho, os paradoxos e a ironia.

Em “O humor”, texto posterior a seu importante trabalho sobre os chistes, Freud também aponta a maneira como o riso pode surgir quando “um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico”

(2000). O psicanalista afirma, ainda, que as pessoas que desempenham tal comportamento não precisam estar se divertindo, pois “a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto”. É exatamente isso que procuramos observar aqui: as duas situações apresentadas por Paulo Leminski não são, por si só, engraçadas – é o tratamento que ele lhes dá que provoca a fruição do humor.

Mas não é somente nos momentos de discussão que o amor pode dar a ver sua faceta cômica. A relação amorosa passa, necessariamente, por questões próprias do corpo – objeto em torno do qual a literatura deixa, muitas vezes, ascéticas reticências. Na obra leminskiana, seja no romance *Agora é que são elas* ou em parte relevante de sua poética, não são esquecidas as potências sexuais do corpo – afinal,

se amor é troca
ou entrega louca
discutem os sábios
entre os pequenos
e os grandes lábios
(LEMINSKI, 2000, p. 59).⁶

O erotismo ou a pornografia, contudo, absolutamente não são ausentes na história literária; em vista disso, nosso interesse recai sobre um poema de temática bastante incomum, intitulado “Merda e ouro”:

Merda é veneno.
No entanto não há nada
que seja mais bonito
que uma bela cagada.
Cagam ricos, cagam padres,
cagam reis e cagam fadas.
Não há merda que se compare
à bosta da pessoa amada.
(LEMINSKI, 2002, p. 30).

A coprologia – assim como outros aspectos fisiológicos de nosso organismo – não costuma figurar, por exemplo, em histórias de amor. São artigo raro os romances

⁶ Segue o poema, *in extenso*, sob a clave do humor: “no primeiro caso / onde começa o acaso / e onde acaba o propósito / se tudo o que fazemos / é menos que amor / mas ainda não é ódio? /// a tese segunda / evapora a pergunta / que entrega tão louca / que toda espera é pouca? / qual dos cinco mil sentidos / está livre de mal entendidos?”

que apresentam o protagonista calmamente assentado no vaso sanitário expelindo o belo jantar do dia anterior – que terminou com uma noite inesquecível –, mas, no poema que nos propomos a analisar, este é o tema central.

Antes de prosseguirmos, não podemos nos esquecer de mencionar que em nossa recente poesia há um importante personagem que toma proveito com certa frequência desse aspecto corporal. Desde a década de 70, Glauco Mattoso se dedica a satirizar a política e o comportamento brasileiro de maneira muito peculiar – como no poema abaixo, chamado “Cogito ergo cago”, do *Jornal Dobrabil*:

quem pensa não caga
o livre arbítrio
é prisão de ventre
sou um ser determinista
o que penso não é meu
como a merda que cago
faço tudo que quero
e lavo minhas mãos
porque no fundo no duro
quero não querer
mas deus é do contra
sou prisioneiro da privada
privado do meu pensamento
(MATTOSO, 2001, p. 11).

Vladimir Propp, ao tratar da comicidade na natureza física do homem, afirma que “em certos casos pode ser ridículo o corpo humano” – e, diga-se, “são quase sempre ridículas as funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo” (1992, p. 51). Em vista disso, a inesperada aparição, logo de cara – no título e no primeiro verso –, da palavra “merda”, espanta e provoca risos. Como atenta Wilberth Salgueiro em comentário sobre o mesmo poema: “Muito há a se comentar aqui, mas fiquemos nas palavras que provocam, de imediato, o estranhamento e o **efeito humorístico: merda, cagada e bosta**” (2002, p. 138). Prova desse efeito é que a simples aparição de termos similares num texto lido a alunos do ensino básico desencadearia uma enorme quantidade de “risinhos” – se é que isso não ocorreria no ambiente universitário.

Ao tratar do contexto de Rabelais, Bakhtin também tece alguns comentários que nos são bastante pertinentes. Para ele, a imagem grotesca se constrói de modo a ignorar a superfície corporal, sua opção é tratar “apenas das saídas, excrescências, rebentos e

orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo” (1987, p. 277). Dessa forma, ao ver a pessoa amada pelos seus excrementos, o poeta atravessa a barreira tramada pela ordem social. Afinal, é muito fácil amar a carne, sobretudo quando coberta de pele, pelos e cabelos bem cuidados – difícil é admirar os dejetos, mesmo que retoricamente.

O filósofo e linguista russo ainda assinala que essas imagens grotescas do homem são geralmente legadas ao segundo plano, resguardam-se à “linguagem não-oficial dos povos” – principalmente quando “se ligam às *injúrias* e ao *riso*” (1987, p. 278). Curiosamente, o último verso do poema (“à bosta da pessoa amada”) apresenta uma construção linguística que é geralmente reservada para as injúrias. Quando irritados com alguma situação, volta e meia soltamos um “Vamos acabar perdendo a *bosta* do jogo!” ou “Odeio essa *merda* de aula!”. Nesses exemplos, porém, os termos grifados não estão empregados em seu sentido próprio, servem apenas para enfatizar o desgosto do momento. Em “Merda e ouro” o significado é literal – e a semelhança do verso final com essas nossas conhecidas expressões acaba por ser responsável por parte do riso desencadeado.

Por falar em questões formais, podemos dividir o poema simetricamente em duas porções de quatro versos. Na primeira parte, apesar da rima entre “nada” e “cagada”, o ritmo é quase prosaico: “Merda é veneno. / No entanto não há nada / que seja mais bonito / que uma bela cagada”. Em seguida, a cadência da leitura muda significativamente – muito em decorrência da repetição anafórica de “cagam”, que também cria orações em paralelismo. Além disso, as rimas se entrelaçam com maior complexidade: enquanto nos primeiros versos só há uma, nestes cruzam-se “padres” e “compare” e “fadas” e “amada”.

Tendo em vista que a poesia de Paulo Leminski procura romper com a costumeira seriedade que paira sobre o artefato poético, neste caso, sua opção pelo grotesco é digna de nota, sobretudo pela sensação que fica ao término da leitura: embora a comicidade entre como ferramenta para destronar a eterna sublimação com que se trata esse sentimento, no fim das contas o poema não passa de uma declaração de amor. Conforme nos lembraria Bakhtin, a referência ao baixo material e corporal – da maneira como vimos aqui e como ele observou na obra de Rabelais – “liberta as coisas da seriedade mentirosa” (p. 330), esforça-se “em vencer pelo riso, em desmistificar” (p.

345). Leminski não nega o amor, apenas lança o riso, munido de argumentos coprológicos, contra sua face “séria”: mostra que padres e fadas, e até mesmo a pessoa amada, também cagam: e isso não é motivo de vergonha. Parece-nos, pois, impossível ou, no mínimo, injusto acusar de mera ingenuidade neorromântica um poeta capaz de tal façanha.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE FILHO, D. **Leminski: o ‘samurai-malandro’**. Porto Alegre: EDUCS, 2009.
- ANDRADE, C. D. de. **Alguma poesia**. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 11.ed. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- CACASO. **Lero-lero**. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CÁMARA, M. et al. **Leminskiana: antología variada**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- CAMILO, V. **Risos entre pares: poesia e humor românticos**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1997.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 1999.
- DICK, A.; CALIXTO, F. (Org.). **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- FRANCHETTI, P. Paulo Leminski e o haicai. In: SANDMANN, M. (Org.). **A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p.51-74.
- FREUD, S. O humor [1927]. In: _____. **Edição eletrônica das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- LEMINSKI, P. **Catatau**. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. **Distraídos venceremos**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- _____. **La vie en close**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. **Caprichos e relaxos**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983a.
- _____. **Matsuó Bashô**. São Paulo: Brasiliense, 1983b.
- LIMA, M. R. de. **Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski**. São Paulo: Annablume, 2002.

MARQUES, F. **Aço em flor**: a poesia de Paulo Leminski. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MATTOSO, G. **Jornal Dobrabil**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: **Paulo Leminski**. Curitiba: Scientia et labor, 1988. p.55-58.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SALGUEIRO, W. **Forças e formas**: aspectos da poesia brasileira contemporânea. Vitória: EDUFES, 2002.

SOUZA, M. P. de. História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski. **Contexto**, Vitória, v.13, p.199-217, 2006.

Artigo recebido em 27/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011