

**O (DESEN)CANTO DO PÁSSARO:  
MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM VERSOS DE CACASO**

SOARES, Débora Racy<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste texto é percorrer alguns versos de Antônio Carlos Ferreira de Brito (Casaso) procurando demonstrar não apenas suas oscilações, mas também sua fundamental articulação com o momento de produção. A realidade excessiva, concebida como trauma, difícil de ser assimilada, é exposta em poemas cujas feridas dão testemunho da impossibilidade e, ao mesmo tempo, da necessidade de dizer. Dizer para, catarticamente, expulsar a dor e libertar a memória traumática. A resistência à lembrança e o enfrentamento da dor se alternam nesta poética, sugerindo a dificuldade de reconciliação. Alguns conceitos como trauma, memória e testemunho serão elucidados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso); Memória; Testemunho.

**THE (DISEN) CHANT (MENT) OF THE BIRD:  
MEMORY AND TESTIMONY IN CACASO'S VERSES**

**ABSTRACT:** The purpose of this text is to reflect on some of Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso)'s verses aiming to demonstrate not only their oscillations, but also how they are fundamentally related to the moment of production. The excess of reality - conceived as trauma - it is hard to be assimilated and it is revealed in some poems. Wounded-poems that testify about the impossibility of saying at the same time they are the evidence of the necessity of telling. Telling to, cathartically, expel the pain and release the traumatic memory. Resistance to remembering and facing the pain cross this poetic path and suggest how they both are almost irreconcilable. Some concepts like trauma, memory and testimony will be elucidated.

**KEYWORDS:** Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso); Memory; Testimony.

---

<sup>1</sup> Aluna do Curso de Doutorado em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. E-mail: debora\_racy@yahoo.com.br.

“Não há na violência  
que a linguagem imita  
algo da violência  
propriamente dita?”

(Cacaso)

Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), mais conhecido pelo pseudônimo Cacaso, além de poeta foi um dos principais teóricos da chamada geração “marginal do mimeógrafo” da década de setenta. Como poeta, publicou seis volumes sobre os quais nos debruçamos agora. *Grupo Escolar* (1974), seu segundo livro – o primeiro é *A Palavra Cerzida* (1967) – nos interessa porque inaugura a publicação de forma independente, à margem do sistema editorial. Antes, porém, de a ele nos determos, enfatizamos que a estréia poética, em 1967, se deu através da reconhecida editora José Álvaro. No primeiro livro, que contou com o prefácio elogioso do crítico José Guilherme Merquior, vemos um poeta imbuído em preocupações filosóficas, a chocar seu poema, tal qual “pássaro incubado”. (BRITO, 2002: 176).<sup>2</sup>

A cerzidura poética inicial, contudo, revelará posteriormente um poeta – que sem deixar de ser pássaro – assumirá outra atitude diante do fazer literário. Depois da passagem pela primeira obra – um tanto frustrante, pois “o livro nunca foi lido, nunca foi comprado por ninguém” – Cacaso aventura-se por *Grupo Escolar*. (BRITO, 1981: 06). Na nota à primeira edição deste livro de 1974, o poeta explica que ficou um tempo sem “escrever um só verso, desconfiado mesmo da poesia”. (2002: 139). Desconfiança, cremos, advinda da frustração inicial decorrente da recepção ao primeiro livro. Ingenuidade à parte, o fato é que a década de setenta será a fase mais produtiva do autor. Nesse momento, ele lidera duas coleções importantes de poesia – Frenesi e Vida de Artista – além de alcançar projeção no circuito carioca como teórico-crítico de sua geração, ao lado de Heloísa Buarque de Hollanda. Todos os livros lançados nessa fase são editados de forma independente, através das Coleções mencionadas. *Grupo Escolar* sai pela Frenesi e todos os demais, *Beijo na Boca* (1975), *Segunda Classe* (1975) – em parceria com Luís Olavo Fontes – e *Na Corda Bamba* (1978) são editados pela Vida de Artista. Em 1982 publica *Mar de Mineiro*, seu último livro, também de forma independente, mas fora do âmbito das Coleções de setenta.

---

<sup>2</sup> Como as páginas das primeiras edições dos livros não são numeradas, utilizaremos *Lero-Lero* (2002) como referência. Trata-se da reedição completa da obra poética de Cacaso.

Agora abordaremos os livros produzidos durante a década de setenta para entendermos a concepção poética que os norteia. Diferentemente de *A Palavra Cerzida*, cujo tom elevado permite sonetos apurados na tradição cabralina e muriliana, os livros de setenta revelarão um poeta que está mais sintonizado com o pulso da vida. Posto de outra forma: a linguagem poética resgatará a oralidade e a informalidade – tão valorizadas pelos primeiros modernistas – rumo à “desrepressão” em sentido lato. É interessante entender que, neste momento, a “desrepressão” lingüística surge como resposta a uma situação específica: a repressão institucional. Mais do que propriamente filiar-se à tradição modernista do coloquial, Cacaso demonstra em versos – editados à margem do sistema editorial – que, pelo menos no plano lingüístico, é possível exercer a liberdade de expressão.

A aposta no coloquial, contra o “fechamento da linguagem literária”, recupera a liberdade do verso livre e rejeita formas clássicas como o soneto. (BRITO, 1997: 14). Libertar a palavra, em última instância, além de ter “valor de atitude” revela o desejo vital de “não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes”. (BRITO, 1997: 54). Escrever poesia em setenta significava, para Cacaso, resistir às adversidades do momento de produção. Nesse sentido, sua palavra poética não apenas “dissimula a natureza direta de sua mensagem”, mas também “a própria violência que sofre”. (BRITO, 1997: 58). A essa altura é preciso entender que estamos diante de uma palavra poderosa, construída como *phármakon* ou “química perversa”, capaz de funcionar como veneno ou remédio, a depender da dose ingerida/digerida. (BRITO, 2002: 169). Palavra violentada, mas também dissimulada, que “desvela” e “repõe” em “tempos de alquimia”. (BRITO, 2002: 169). Palavra que sendo única é também plural, pois dilacerada pelo excesso de dor e de violência coletivas.

Assim sendo, como propõe Adorno (2003), essa “lírica individual” é transpassada por aquela “corrente subterrânea coletiva” que a fundamenta. (76). Dizendo à maneira de Cacaso, “existe uma continuidade profunda de experiência entre os poetas” que se “manifestará na produção de cada um”, compondo uma espécie de fraternidade poética ou “poemão”, escrito a “mil mãos”. (1997: 81). Esse “poemão”, grande poema coletivo e catártico, embalado pelo mote da “união faz a força”, pode ser lido como sintoma de um tempo agônico. (Apud HOLLANDA, 1988: 261). Portanto, sem pecar pela generalização, poderíamos afirmar que há um forte subtexto político latente em boa parte da produção poética considerada “marginal”. Logo, o “poemão” surge como uma resposta específica a um determinado quadro de época e sinaliza a intenção de resistir poeticamente em um tempo sombrio. Os livros que compõem as Coleções Frenesi e Vida de Artista incorporam, por conseguinte, além de uma experiência subjetiva, um testemunho histórico de resistência cultural. Quando a censura exigia o

rompimento dos laços entre cultura e política, resistir a esta ruptura, por si só já significava um ato de coragem, como explica Renato Franco.

Nesse momento, é oportuno afirmar que toda a produção poética de Cacaso referente à década de setenta – a saber, *Grupo Escolar*, *Beijo na Boca*, *Segunda Classe* e *Na Corda Bamba* – pode ser lida como um “texto-testemunho” ou um “texto-sintoma”. (VIÑAR, 1992: 125). *Grupo Escolar* é especialmente significativo nesse sentido. A atividade criativa, retomada pós-68, exigirá de Cacaso certa “realfabetização” em matéria de poesia. A volta ao *Grupo* é sintomática e exige uma aprendizagem que começa já na 1ª lição que abre o livro: o domínio dos “extrumentos técnicos”. Neles, Cacaso declina sua cartilha de vogais, negando a tradição da pedra. Vejamos:

Cartilha  
a  
Não quero meu poema apenas pedra  
nem seu avesso explicado  
nas mesas de operação.  
(BRITO, 2002: 142)

Na verdade, Cacaso não nega a tradição, diríamos cabralina, mas antes enfatiza que o poema “apenas pedra” não é suficiente em 1974. É interessante perceber essa nova visada. Em *A Palavra Cerzida*, o poeta geômetra apurava suas facas precoces – “palavra de dois gumes” – na “fímbria intemporal”. (2002: 219). É como se o “pássaro incubado” do primeiro livro eclodisse para a “vida” que “lateja e propõe outro costume”. (2002: 176, 206). Se, antes, o signo era “peixe morto” a ser “persignado”, de *Grupo Escolar* em diante, ele se converte em “palavras incendiadas” que “resgatam”, com “ânsia”, “o mundo posto à margem”. (2002: 206, 247). Cabe aqui uma ressalva: embora *A Palavra Cerzida* apresente uma temperatura diferente, acreditamos que o poeta de *Grupo Escolar*, menos do que sofrer uma metamorfose completa, já estava em pupa no primeiro livro. Embora a palavra sofra um recuo, em 1974, ante o “poder do eterno”, continua a ser, enfaticamente, “filha da existência”. (2002: 242, 247).

Em tempo: é preciso lembrar que pedra também evoca Drummond, de quem Cacaso se aproximará em jogos intertextuais, principalmente em *Beijo na Boca*. Agora se trata mais de driblar a pedra no meio do caminho do que de fundar uma educação pela pedra. Diríamos até que Cacaso inaugura o que poderíamos chamar de uma “educação pela perda” em que a memória, amolecida pela melancolia, ganhará destaque especial. Entenda-se: a “educação pela perda” põe em ação a tarefa ativa da rememoração (*Eingedenken*), no sentido forte benjaminiano. A atualização da lembrança instala um movimento poético que oscila entre o

trabalho de luto e a impossibilidade de esquecimento, entre a superação e a não-superação de uma perda traumática. Para pensar com Freud, poderíamos dizer que a poética de Cacaso – quando se ocupa da memória – configura uma espécie de retorno do recalçado, porém os recalques são, sobretudo, presentes. Ao mesmo tempo, a alquimia do verbo mobilizada pela poesia, depara-se com um risco, interiorizado na subjetividade moderna, que concerne à dificuldade do relato da experiência, o que, por sua vez, problematiza a possibilidade da construção plena do sentido.

O deslocamento temporal operado nos livros da década de setenta, antes de evocar um passado paradisíaco imantado em nostalgia, tem uma função estratégica: revelar um presente dolorido e tecer uma crítica à violência institucional. Em outras palavras: o movimento da memória em Cacaso não funciona como instância libertadora da lembrança. Pelo contrário, o passado é capturado no presente, se faz presente, como se fosse necessário conservar a lembrança para reparar uma identidade machucada.

O poema e seu “avesso”, objeto inerte, semimorto, anestesiado do tempo, a ser dissecado, estudado, “explicado” nas “mesas de operação”, não funcionam diante da urgência do dizer. Há algo irônico nessa cartilha metalingüística – espécie de profissão de fé – declinada no livro de 1974. Declinar, no sentido etimológico, significa não só enunciar, declarar, dizer, mas antes afastar, desviar, mudar de direção. Esta declinação, ainda que metalingüisticamente, já pré-anuncia o afastamento daquele “fechamento da linguagem literária” que viria progressivamente e alcançaria seu ápice em *Na Corda Bamba* (1978). (BRITO, 1997: 14). Ademais, também sinaliza o descompasso entre o dito e o sugerido, entre o gesto e a intenção, enfim, entre o significado e o significante. Este dispositivo estético, associado aos desdizeres da ironia, estrutura o livro seguinte: *Beijo na Boca* (1975). Por ora, vejamos alguns poemas do livro de 1978, atentando para o fato de a maioria deles ser dedicada a amigos:

Célula Mater [para Roberto Schwarz]

Unidos  
Perderemos

(BRITO, 2002: 51).

Este poema faz uma clara alusão ao “poemão” dos anos setenta e, não por acaso, é dedicado a Roberto Schwarz que também publicou um livro – *Corações Veteranos* (1974) – pela Coleção Frenesi. A idéia do “poemão”, na condição de fazer coletivo, concretiza-se

através da publicação conjunta, via coleções ou antologias, e também da escrita a quatro mãos, prática comum entre os poetas de setenta.

Ainda está por ser feito um estudo que leve em consideração a diluição da autoria e as influências recíprocas entre os poetas que produziram em parceria. No entanto, o espírito de resistência inerente ao “poemão” pode operar individualmente, na prática. Ainda que as autorias sejam mantidas, podemos perceber, no conjunto da produção alternativa de setenta, a predominância de certos temas em diálogo estreito com o momento de produção. Assim, as agruras político-existenciais, o exílio, a prisão, a tortura são alguns motes que acompanham essa produção.

Quanto ao poema “Célula Mater”, o efeito da ironia amplia o sentido: embora a conjunção dos esforços não assegure a vitória, o poeta aposta na resistência ativa, embora precária, como traço grupal. Portanto, enlaçados por certas afinidades éticas e poéticas, os poetas continuam produzindo e resistindo, apesar da perdição. A compressão formal, em analogia à unidade microscópica e estrutural dos seres vivos, também sugere, em sentido jurídico e figurado, os cubículos dos condenados e o grupo de pessoas com ideal e atuação semelhantes, respectivamente:

Papo Furado [para Nilo Oliveira]

O transcendental se dissolvendo no  
Efêmero

(BRITO, 2002:50).

A conversa mole ou lero-lero deve ser levada a sério, pois “as intenções” do poeta são “sempre contrariadas” e operam no terreno da ironia. (BRITO, 2002: 130). O papo anuncia a dissolução do atemporal e o apego à realidade efêmera, ao mundo transitório. O descolamento paulatino daquela “fímbria intemporal” que penetrava os versos do livro inaugural – *A Palavra Cerzida* – ganha força a partir de setenta. (BRITO, 2002: 219). A assunção da efemeridade da palavra poética pode até ser arriscada, porém revela um poeta consciente de seu signo. Nesse ponto, seria interessante pensar que o canto poético, no limite, localiza-se no cruzamento entre a vida e a morte, fazendo jus ao sentido etimológico do signo. Esclareça-se: “a palavra grega *sèma*” significa, “ao mesmo tempo, túmulo e signo”, sinalizando que criar significados é também já condená-los à morte. (GAGNEBIN, 2006: 45). Vida e morte, portanto, indissociáveis compõem o quadro:

Natureza-Morta [para Charles]

Toda coisa que vive é um relâmpago.

(BRITO, 2002: 54).

A seguir, um poema que nos faz pensar que a literatura, em sentido amplo, guarda um “teor testemunhal” considerável. (SELIGMANN-SILVA, 2003: 08). Logo, é possível ler a escritura poética como “grafia da memória” ou como “historiografia baseada na memória”. (SELIGMANN-SILVA, 2003: 389, 395). No entanto, a fragilidade do dispositivo mnemônico, acentuada pela fragmentação que lhe é próprio, tão-somente sinaliza a impossibilidade de totalização dos sentidos.

Essa impossibilidade, aliás, funda o conceito benjaminiano de imagem dialética, resultante de sua visão da historiografia como destruição da falsa aparência de totalidade. A imagem dialética funcionaria como uma cesura no pensamento, pois seria capaz de arrastar o objeto histórico para fora do *continuum* da história. Esse movimento permitiria a ressignificação deste objeto, em permanente (re)construção. Estamos, portanto, diante de uma concepção de história aberta, orientada pelo dever da memória. Vejamos o poema seguinte:

Obra Aberta [para José Joffily Filho]

Quando eu era criancinha  
O anjo bom me protegia  
Contra os golpes de ar.  
Como conviver agora com  
Os golpes? Militar?

(BRITO, 2002: 54).

O pretérito imperfeito – era – é o tempo, por excelência, do inacabado, da “Obra Aberta”, e também da fabulação. Ao eleger esse tempo verbal, o poeta indica uma ação que começou no passado, mas que ainda está em processo de realização, portanto inconclusa. Assim, nesta pequena fabulação a digressão funcionaria menos como divagação e distanciamento e mais como pretexto, isto é, como um artifício capaz de ocultar/revelar as intenções do poeta. O advérbio agora assegura a continuidade da ação e revela os impasses de uma existência sob golpes. É interessante pensar que, em termos psicopatológicos, fabulação significa a ação de contar histórias fantasiosas como verdade.

Em “Obra Aberta”, o poeta embaralha os planos – através da remissão ao “anjo bom”, ao anjo da guarda – e problematiza os conceitos de verdade e de mentira. Se a falsificação assistemática da memória é própria ao fabulador patológico, ao poeta caberia revelar e denunciar outros “agoras” inscritos no passado. Ao utilizar o tempo imperfeito como estratégia lingüística que permite instalar a continuidade do passado no presente, o poeta sugere estar ainda na infância.

Esse raciocínio é pertinente diante da trajetória poética de Cacaso. De certa forma, após a necessária (re)alfabetização em *Grupo Escolar* e o adolecer no domínio das artimanhas estilísticas em *Beijo na Boca*, o poeta voltaria ao “Jardim da Infância” em *Na Corda Bamba*, livro do qual retiramos o poema acima.<sup>3</sup> Gostaríamos de assinalar também o *enjambement* final – “como conviver agora com” – que cria um efeito de coesão, produzindo ambigüidades nos sintagmas seguintes. Veja-se que militar pode ter valor tanto de adjetivo – golpe militar – quanto de verbo. Se os golpes são militares, contra eles seria preciso militar, combater, lutar, via linguagem.

Lar Doce Lar [para Maurício Maestro]

Minha pátria é minha infância:  
Por isso vivo no exílio.

(BRITO, 2002: 53).

Esse poema dialoga com o anterior. O poeta exilado na infância – ainda é “criancinha” – vive na pátria que, ironicamente, não tem nenhuma doçura do lar. Agora não há deslocamento espaço-temporal. O verbo é declinado no presente: é. Sentir-se exilado no próprio país instaura uma sensação de não-reconhecimento, de não-pertença frente a algo que é sentido como estranho, estrangeiro. É oportuno pensar no “*Das Unheimliche*” freudiano, “termo que provém de *Heimliche*, do familiar, do íntimo, daquilo que tem a ver com o lar (*Heim*) e com o país natal (*Heimat*)”. (GAGNEBIN, 2006: 86). Portanto, o estranhamento é duplo: o lar e o país natal, equivalentes em termos semânticos, apontam para a dificuldade de articular o testemunho, pois o poeta, exilado na infância, parece sem palavras. Lembremos que infância remete, literalmente, a *infans*: sem fala.

A essa altura é preciso recuperar a idéia de “texto-testemunho” e também de trauma, conceito fundamental da psicanálise. Se todo texto guarda um “teor testemunhal”, como propõe Seligmann-Silva, então, sob esse ponto de vista, o entrecruzamento da literatura e da

---

<sup>3</sup> “Jardim da Infância” intitula uma parte de *Na Corda Bamba*.

história torna-se essencial. O “texto-testemunho” exige outra maneira de relacionamento com o passado, pois é sempre a partir do presente da leitura que o passado se dá a conhecer, em constante movimento de atualização e reconstrução. Convocar a memória, através da poesia, implica, portanto, saber lidar com uma determinada história, ou antes, com um outro registro da história que o “texto-testemunho” vem resgatar. O conceito de trauma é amplo e controverso e dele nos interessa reter apenas alguns sentidos, essenciais ao nosso trabalho.<sup>4</sup> Em linhas gerais, é preciso entender que a questão do trauma guarda semelhança com o trabalho de “perlaboração” de Freud e se aproxima da experiência do choque, idéia-chave da qual parte Benjamin em sua análise sobre a lírica de Baudelaire. O trauma ou choque sinaliza a dificuldade, por vezes impossibilidade, de converter a vivência em palavras. Vivência *infans*: sem fala.

No seminal “O Narrador” (1936), Benjamin constatava que a narrativa, entendida no sentido tradicional, chegara ao fim em razão da perda da experiência. Ao lembrar que os combatentes da primeira guerra voltavam do “campo de batalha (...) mais pobres em experiência comunicável”, o filósofo alemão recupera a idéia do trauma silenciador. (1994: 198). Posto de outra forma: a consciência, quando surge no lugar da memória, funciona como uma espécie de anteparo, impedindo a simbolização do “real”. Aqui cabe uma ressalva: o “real” sobre o qual nos referimos revela-se como manifestação do “real”, o que implica distanciamento daquela idéia de imitação da realidade, pressuposta no conceito de *mimesis*. Como explica Seligmann-Silva, não se trata de uma “transposição imediata do real” para a literatura, mas de uma “passagem para o literário” em que o “real resiste à simbolização”. (2003: 382, 383).

A realidade excessiva, concebida como trauma, difícil de ser assimilada, é exposta em poemas cujas feridas dão testemunho da impossibilidade e, ao mesmo tempo, da necessidade de dizer. Dizer para, catarticamente, expulsar a dor e libertar a memória traumática. A resistência à lembrança – recalque do trauma – e o enfrentamento da dor se alternam nesta poética, sugerindo a dificuldade de reconciliação. O imperativo “não relembre”, somado ao desejo do sujeito lírico de ter um “coração” sem “memória” para “suavi(zar)” a “história”, convivem com a “navalha” que fere, expondo “dores”, “sofrimentos”, “cicatrizes”. (BRITO, 2002: 85, 120, 127). Retomando a epígrafe: a violência que a linguagem imita – através da mediação do literário – é sintoma de um trauma anterior à palavra. Nesse sentido, a criação artística, ao elaborar o “real”, revela-se um passo à frente do trauma de origem, pois já

---

<sup>4</sup> Sobre o conceito de trauma, ver Seligmann-Silva (2005) que, por sua vez, ancora-se em Freud (1970), Bohleber (2000) e Laplanche e Pontalis (1988).

consiste em uma tentativa de superação. Logo, o canto é de desencanto: o pássaro – metáfora do poeta e, por extensão, da poesia – está ferido. A violência que vaza pela linguagem literária é uma maneira de dar forma ao informe, de assimilar a dor que transcende os limites da percepção e desestabiliza as possibilidades de representação. Vejamos, a seguir, o sintomático poema “Aquarela”, extraído de *Grupo Escolar*:

O corpo no cavalete  
é um pássaro que agoniza  
exausto do próprio grito.  
As vísceras vasculhadas  
principiam a contagem  
regressiva.  
No assoalho o sangue  
se decompõe em matizes  
que a brisa beija e balança:  
o verde – de nossas matas  
o amarelo – de nosso ouro  
o azul – de nosso céu  
o branco o negro o negro

(BRITO, 2002: 150)

O título – “Aquarela” – não poderia ser mais significativo, pois evoca a popular “Aquarela do Brasil” (1939), escrita pelo compositor mineiro Ary Barroso. Nela, em tom ufanista, nossas belezas naturais são lembradas para validar a idéia de um “Brasil brasileiro”, “lindo e trigueiro”. Brasil “terra de samba e pandeiro”, abençoado por “Nosso Senhor”. Já no poema, a imagem de cartão-postal cede espaço para um país fotografado a partir da dor e do luto, revelando uma tela maculada pela violência da tortura. A descrição alegórica da cena é contundente, além de sinalizar a necessidade de elaboração da violência através da mediação literária. O corpo é definido como “pássaro que agoniza”, pois moribundo, torturado. O “cavalete”, mantida a ambigüidade, remete ao instrumento de tortura, mas também alude ao tripé utilizado para apoiar a tela. A pintura, contudo, se fará com tintas corpóreas. O corpo torturado aponta para a desarticulação da integridade do sujeito, a partir de sua estrutura orgânica, material. O corpo é anterior à linguagem, logo é a primeira morada da identidade.

Quando o excesso de violência não é capaz de desarticular a linguagem apela-se, em última instância, para a brutalidade do ataque corporal, atingindo o sujeito em sua estrutura primeira. O rompimento entre o corpo – que já agoniza – e a linguagem sugere a aproximação da morte. Morte que se avizinha em “contagem regressiva”, à medida que os fluidos corporais escorrem no “assoalho”. “As vísceras vasculhadas” e o “sangue” revelam que a violência da

história está inscrita no sofrimento do sujeito. História que, na esteira do Benjamin materialista, leva em consideração o sofrimento acumulado, enfatizando a necessidade de construção de uma experiência (*Erfahrung*) outra com o passado.

É forte a imagem do pássaro agonizante como metáfora da falta de liberdade. É como se através desse corpo moribundo pudéssemos ouvir o grito – parado no ar? – que atravessa os versos dessa “Aquarela”. Aliás, a aquarela, enquanto técnica de pintura, permite a sobreposição das cores. O vermelho encarnado macula o símbolo máximo da nacionalidade – a bandeira – sem, no entanto, apagar os ideais verde-amarelos repisados em nosso cancionário e em nossa literatura canônica primeiro-romântica. Ao “verde”, ao “amarelo” e ao “azul” de nossas riquezas e belezas naturais contrapõe-se o branco – símbolo da paz e da liberdade na cultura ocidental, mas também símbolo do luto na cultura oriental. O branco nega o pássaro e reforça a idéia do luto, sugerida pela reiteração do substantivo negro.

Em tempo: a tríade “brisa, beija e balança” faz alusão ao sexto canto de *O Navio Negreiro* de Castro Alves. Neste canto final, o poeta dos escravos, em leitura crítica e indignada, sugere que a bandeira é usada para cobrir a infâmia e a cobardia, cabendo à musa chorosa lavar com prantos a mácula nacional. Porém, parece impossível se livrar da mácula, sempre ocultada sob os auspícios de um certo ideal de nacionalidade. O pranto talvez seja eterno, apesar da denúncia: ainda que se feche o portão dos mares aos males ou se arranque o pendão dos ares, isto é, ainda que a intenção seja impedir a propagação e o sonogamento da violência, mesmo assim, muitas lágrimas serão necessárias para diluir a aquarela.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: ---. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994: 197-221.
- BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Coleção Remate de Males 2 (Rebate de Pares)*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 1981 (Organização de Berta Waldman, Iumna Maria Simon).
- . *Não Quero Prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- . *Lero-Lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

---. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.