



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA**

AREA: REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA OBRA LITERARIA.

**O NEOBARROCO NA POESIA DE ANÍBAL BEÇA**

MANAUS

2014



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA**

**KLEBSON MAIA FERREIRA**

**O NEOBARROCO NA POESIA DE ANÍBAL BEÇA.**

Dissertação “O Neobarroco na poesia de Aníbal Beça”, apresentado ao Programa de pós-graduação *strictu sensu*, em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas, como parte integrante para obtenção do título de mestre em letras e artes.

Orientadora: Prof. Dra. Gleidys Meyre da  
Silva Maia

MANAUS

2014

Dados internacionais de Catalogação na fonte

Elaboração: *Ana Castelo - CRB-11<sup>ª</sup>/314*

**F383n Ferreira, Klebson Maia, org.**

**O Neobarroco na poesia de Aníbal Beça. / Klebson Maia Ferreira –  
Manaus-AM:UEA , 2014.  
96p.il.: 17cm.**

**Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação strictu  
sensu, em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas,  
como requisito para obtenção do título de mestre em letras e artes.**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Gleidys Meyre da Silva Maia**

**1. Uma antologia à Beça 2.Poesia concreta 3.Poesia neobarroca  
4.Anibal Beça. I.Título.**



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA**

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**KLEBSON MAIA FERREIRA**

**O NEOBARROCO NA POESIA DE ANÍBAL BEÇA.**

Dissertação “O Neobarroco na poesia de Aníbal Beça”, apresentado ao Programa de pós-graduação *strictu sensu* (mestrado), em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas.

Data da Aprovação: 3 de Junho de 2014

BANCA EXAMINADORA:

---

PROF.DRA. GLEIDYS MEYRE DA SILVA MAIA (ORIENTADORA)

---

PROF. DR ALLISON MARCOS LEÃO DA SILVA

---

PROF. DR. GABRIEL ARCANJO SANTOS DE ALBUQUERQUE

MANAUS

2014

## AGRADECIMENTOS

A todos os professores do PPGLA-UEA em especial aos professores Gleidys Maia, Alisson Leão e Juciane Cavalheiro, que deram sua contribuição para que o trabalho se tornasse possível. Ao professor Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, pela honra e gentileza em participar da banca.

Aos colegas discentes do PPGLA-UEA pelos diálogos proporcionados.

Aos meus familiares e amigos, sobretudo pelo apoio e compreensão.

DEDICATÓRIA:

A Aníbal Turenko Beça e a todos os que foram do chão e do coração do poeta.

“E como ficou chato ser moderno.  
Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!  
O Padre Eterno,  
a vida eterna,  
o fogo eterno.

*(Le silence éternel de ces espaces infinis  
m'effraie.)*

— *O que é eterno, Yayá Lindinha?*  
— *Ingrato! é o amor que te tenho.*

Eternalidade eternite eternaltivamente  
eternuávamos  
eterníssíssimo

A cada instante se criam novas categorias  
do eterno.”

Carlos Drummond de Andrade

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. O NEOBARROCO COMO FORMA DE INTERPRETAÇÃO DA POESIA DE ANÍBAL BEÇA.</b>	
1.1 SÍMBOLO X ALEGORIA .....	12
1.2 O ENTORNO BARROCO.....	19
1.2 GUERNICA COMO POEMA ALEGÓRICO.....	29
<b>2. ASPECTOS DO NEOBARROCO NA POESIA DE ANÍBAL BEÇA</b>	
2.1 PERSONAS DE UM HERÓI “TRÁGICO” .....	32
2.2 O HERÓI NA ALDEIA.....	43
2.3. ESTÉTICA DA CONCENTRAÇÃO E ÉTICA DO DESPERDÍCIO.....	54
2.4 O PALCO BARROCO DA VIDA.....	66
2.5 O REPERTÓRIO BECIANO DAS PAIXÕES.....	72
<b>3 A CONCEPÇÃO DE “UMA ANTOLOGIA À BEÇA” .....</b>	<b>79</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>87</b>
<b>ANEXO – “UMA ANTOLOGIA À BEÇA”.....</b>	<b>90</b>



## O NEOBARROCO NA POESIA DE ANÍBAL BEÇA.

**RESUMO** - Aníbal Beça foi poeta, tradutor, compositor, teatrólogo e jornalista. Iniciou sua carreira literária nos anos 60, no sombrio contexto da ditadura militar e após a efervescência e a rebeldia que caracterizou o Clube da Madrugada, marco da renovação modernista no Amazonas, surgido sob a influência da geração de 45 e da tendência espiritualista, representada por Jorge de Lima e Murilo Mendes. Mas como salienta Tenório Telles acaba por se identificar com a vertente mais experimental da literatura brasileira. Sua pesquisa formal revela, além do cuidado com os processos de elaboração, uma preocupação dos destinos da arte na América Latina, o que explica sua posição atuante. A partir disso, é possível compreender o papel do neobarroco em sua poesia. Como Irlemar Chiampi fez com relação à literatura de Lezama Lima, Severo Sarduy, dentre outros importantes autores latino-americanos, procuramos neste trabalho entender o de um tempo que aprofunda a questão da modernidade e da arte e como esta se engendra na confluência da cultura europeia e das culturas autóctones aqui subjugadas, resultando em civilizações para as quais o projeto iluminista restou impossível ou inacabado. Este estudo investiga o neobarroco, definida como arte pós-utópica e analogia das formas contemporâneas com a representação seiscentista, salientando como esta questão estética se apresenta na arte do poeta amazonense, marcadamente influenciado por Ezra Pound, para o qual o poeta é, sobretudo, um sismógrafo do seu tempo. Por fim, elaboramos uma antologia sob o lastro estético acima mencionado.

**Palavras-chaves:** barroco, alegoria, poesia concreta, poesia neobarroca.

## THE NEO-BAROQUE IN POETRY OF ANÍBAL BEÇA

**ABSTRACT** - Aníbal Beça was poet, translator, composer, playwright and journalist. He began his literary career in the 60s, in the gloomy context of dictatorship and after the unrest and rebellion that characterized the Clube da Madrugada, a landmark of modernist renovation in Amazonas, appeared under the influence of the generation of 45 and spiritualistic tendency, represented by Jorge de Lima and Murilo Mendes. But as pointed Tenorio Telles ends up identifying with the more experimental side of Brazilian literature. His formal survey reveals, beyond the careful processes of elaboration, a concern of art destinations in Latin America, which explains its active position. From this it is possible to understand the role of the neo-baroque in his poetry. How Irleamar Chiampi made with respect to Lezama Lima literature, Severo Sarduy, among other important Latin American authors, in this paper we seek to understand what a time it deepens the question of modernity and art and how it engenders the confluence of European culture and indigenous cultures subjugated here, resulting in civilizations for which the Enlightenment project was left unfinished or impossible. This study investigates the neo-baroque, defined as post-utopian and analogy of contemporary art forms with the seventeenth-century representation, pointing out how this aesthetic question presents itself in the art of Amazonian poet, markedly influenced by Ezra Pound, for which the poet is primarily a seismograph of his time. Finally, we elaborate an anthology under the aforementioned aesthetic ballast.

**Keywords:** baroque, allegory, concrete poetry, neo-baroque poetry.

## INTRODUÇÃO

Mesmo aqueles que rejeitam a tese de um neobarroco ou mesmo de um barroco admitem que a crise das utopias e da ideia de vanguarda reconhecem que existe uma notória analogia entre as produções contemporâneas e a representação seiscentista. Se, por um lado, incorremos no risco de que o estético se torne um puro “anestésico alegorizante” do capital, onde o mundo é tempo do estacionário, do frio e da desesperança global (HANSEN, 2008, p. 214), a consciência disso torna a arte uma aventura aberta, ainda que perigosa.

Para este trabalho propomos estudar o neobarroco na poesia de Aníbal Beça, entendendo que as reapropriações do estilo barroco na América Latina significam uma experiência poética que tenta inscrever o passado na dinâmica do presente, tornando-se um instrumento avaliador da cultura e suas contradições perante a modernidade, tendo em vista que o estilo, por vezes considerado uma visão de mundo, está no cerne da formação dessas culturas forjadas sob a égide do colonialismo europeu.

O fôlego do barroco como ressalta Chiampi (2010, p. 3) se deve ao fato do estilo ser uma “entrecruzilhada de signos e temporalidades”, ou seja, o encontro e a fusão do arcaico e do moderno, motivo pelo qual a autora de *Barroco e modernidade* observa a dupla razão estética em que se funda o estilo, dilacerado entre o luto/melancolia e o luxo/prazer.

De fato, num momento em que vivemos uma crise das grandes causas, das grandes visões de mundo, utopias que davam suporte à ideia de vanguarda, o neobarroco, conceito polêmico e cambiante, surge como uma das muitas posturas estéticas presentes em autores que buscam na experimentação o sentido da arte. Desse modo, tanto o barroco quanto o neobarroco são artes da abertura conceitual e do jogo, o que permitiu a Haroldo de Campos inserir a contemporaneidade do barroco dentro da perspectiva do concretismo e de uma razão artística antropofágica.

Assim, com o objetivo de entender como a perspectiva do neobarroco se insere na cultura artística produzida no Brasil e no Amazonas procuraremos vislumbrar seus efeitos na poesia de Aníbal Beça, destacado autor amazonense, que viveu e testemunhou com sua arte as experiências acima elencadas. Vale Salientar que o autor nunca se definiu dentro da perspectiva de um estilo barroco ou neobarroco. Aliás, pouco temos de seu pensamento sobre a arte, além de algumas entrevistas esparsas. Não era

teórico e sim artífice, mestre que compunha com esmero e dedicação o fazer artístico do poema.

Em verdade não precisamos de tal artifício para entender a poesia de Aníbal Beça. Precisamos de paciência para adentrar, aos poucos, os labirintos dessa linguagem que vai se revelando, como um rio que paulatinamente desvela seu curso. Suas influências são observáveis na pele mesma do poema, em suas referências intertextuais.

De qualquer modo, sua poética é claramente marcada pelo modernismo e, sobretudo, pelo experimentalismo da poesia concreta, em sua vertente menos funcional e mais aberta, num diálogo com o mundo contemporâneo da imagem e da comunicação. Mas também observamos a experiência do homem amazônico diante da exuberância natural que a paisagem lhe impõe. Tudo isso ressoa através dos “ouvidos de búzios” do poeta.

A partir das considerações elencadas realizaremos as seguintes leituras: sobre as origens do estilo barroco a partir de uma perspectiva tanto historiográfica quanto filosófica em diversos autores tais como Walter Benjamin, Michel Foucault e Julio Carlo Argan; sobre as perspectivas do neobarroco na América Latina em autores como Irlemar Chiampi, Severo Sarduy e Haroldo de Campos.

Para a dissertação elaboraremos os seguintes capítulos:

1. *O NEOBARROCO COMO FORMA DE INTERPRETAÇÃO DA POESIA DE ANÍBAL BEÇA*, onde se buscará os significados estéticos de barroco e de neobarroco e relação destes com a modernidade e com a literatura brasileira, a fim de estabelecer uma “tradição” e/ou “antitradução”, na qual se possa inserir a poética de Aníbal Beça enquanto notoriamente influenciada por esse contexto;
2. *ASPECTOS DO NEOBARROCO NA POESIA DE ANÍBAL BEÇA*, onde analisaremos alguns poemas do autor sob a perspectiva do neobarroco, dando ênfase a poemas que figurariam numa possível antologia poética sob o lastro da perspectiva do neobarroco;
3. *A CONCEPÇÃO DE “UMA ANTOLOGIA À BEÇA”*, breve capítulo onde justificaremos a escolha e a organização dos poemas da antologia elaborada, em termos de projeto, que tem como base os tópicos analisados no segundo capítulo, sem coincidir necessariamente com os mesmos.

Para finalizar retomaremos, em termos gerais, os aspectos importantes do neobarroco na poesia do autor e a concepção da antologia poética, anexando o projeto à dissertação.

# 1. O NEOBARROCO COMO FORMA DE INTERPRETAÇÃO DA POESIA DE ANÍBAL BEÇA.

## 1.1 SÍMBOLO X ALEGORIA.

Para Argan (2004, p. 51), o renascimento foi a última manifestação da civilização da forma, em detrimento daquilo que o autor denomina civilização da imagem, ou seja, a civilização moderna. O confronto e a crise daí decorrentes são testemunhados na arte convulsiva do Maneirismo e na arte fenomênica do Barroco. Ora, a ideia de forma, como empregada por Argan, refere-se ao conceito clássico de forma como essência necessária ou substância das coisas materiais, sendo esta nada mais que a manifestação sensível daquela. Nesse sentido, a forma é metafísica e a imagem imanente. É o Barroco, portanto, a primeira configuração da civilização moderna, que destituiu a correspondência clássica entre forma e imagem, apesar dos esforços posteriores em sentido contrário:

No período seguinte ao barroco, o neoclassicismo, haverá a tentativa de conferir às imagens uma ordem racional, mas a imagem nunca mais encontrará a estrutura lógica, o conteúdo intelectual da forma como representação de uma concepção positiva do mundo.

O barroco nasce como reação à crise maneirista da forma, porém não como restauração do valor absoluto e universal da forma, mas sim como grandiosa afirmação do valor autônomo e intrínseco da imagem[ ...] (ARGAN, 2004, p. 51).

A nova experiência da preponderância da imagem é o que resultado não somente das descobertas de novos territórios e de teorias científicas, que por si só contradiziam a fé cristã, mas também de uma indelével fenda aberta no pensamento religioso, que desde séculos se expandia harmoniosamente, aproveitando-se das próprias heresias para desenvolver seus dogmas. Certamente, como afirma Bazin (1997, p. 20) foi necessário renegar toda uma parte do patrimônio espiritual da humanidade, ou seja, o mundo antigo.

Segundo Pereira (1997, p. 160), acredita-se que a palavra seja de origem portuguesa, cunhada para designar uma espécie de pedra irregular. Desse modo, os ourives portugueses, já no tempo de Dom Manuel chamavam barrocas as pedras grandes e deformadas. E barrocal ou barroca seria um nome que se deu aos agregados informes e arredondados de pedras decorrentes de afloramentos de rochas metamórficas, comuns no

Norte de Portugal, na Estremadura e no Alentejo. Também muito se referiu a “baroco” como uma espécie de raciocínio intrincado, um obstáculo, na lógica escolástica medieval.

Ainda segundo Pereira (1997, p. 160-161), no século XIX, por um deslocamento metafórico, a palavra passou a designar objetos de alguma forma estranhos e avolumados, desarmônicos, exagerados. Devido à estética neoclássica, em moda na Europa por essa época, tornou-se um termo depreciativo, cuja carga negativa servia para designar um sinônimo de supérfluo, de extremamente formal e esquisito.

Por outro lado, através de estudos do formalista Wölfflin e de Eugênio D’Ors, bem como da sociologia cultural e artística operou-se uma reabilitação progressiva do gênero. De qualquer modo, o Barroco surge no contexto da Europa do século XVII, dos primeiros ensaios de urbanismo e do surgimento das grandes capitais (Argan, 2004, p. 72) e do processo vertiginoso da colonização, da consolidação do paradigma científico newtoniano-cartesiano (Bazin, 1997).

Se o homem do maneirismo viveu a tragédia do mundo abandonado por Deus (HAUSER, 2007, p. 105), o que foi apenas o anúncio de um descompasso entre uma ordem e outra. O homem barroco viveu o próprio desengano, a consciência desse rompimento, o que anuncia um novo mundo, no qual a figura cosmológica por excelência não seria mais o círculo e sim a elipse. De fato, essa cosmologia barroca, decorrente da descoberta de Kepler, que demonstrava que a órbita do planeta Marte em torno do Sol não era circular e sim elíptica, destituiu a unidade simbólica e significativa do círculo. A descoberta trouxe para o centro da discussão filosófica e científica novas possibilidades:

Esta ideia de dois centros – um aparente e outro obscuro – ou da pluricentralidade, refundou uma epistemologia que na arte se exprimiu de várias maneiras, como numa epiderme que se inscrevesse o sentimento generalizado, mas não objetivo, da alteração do sentido antigo. (PEREIRA, 1991, p.165)

Assim, o homem experimenta certa monstruosidade bela, uma espécie de multiplicação e proliferação do ornamento plástico e verbal, que o torna um atormentado, pessimista, dividido entre a fé religiosa e o prazer pagão, fazendo dos elementos estéticos uma espécie de compensação:

Se fosse preciso condensar meu pensamento em uma única frase, eu diria hoje, utilizando ainda os recursos da linguagem estruturalista, que esta proliferação sem limites do significado é para o *homo barroco* um artifício, uma maneira de mascarar o enfraquecimento do significado. Há no inconsciente coletivo destes tempos uma perturbação profunda, devido ao obscuro questionamento do sagrado, o sagrado monárquico assim como o religioso. (BAZIN, 1997, p. 20).

Outro emblema do barroco foi a dobra. Arte da dobra, o Barroco desponta na imagem patética do êxtase de Santa Tereza, de Bernini, em Roma, um dos marcos do estilo. Na dobra se revela a rotura barroca da linguagem de um Dom Quixote de Cervantes, a primeira das obras modernas, pois que aí a linguagem “rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária, donde só reaparece, em seu ser absoluto, tornada literatura[...]” ( Foucault, 2002, p. 67). Como salienta Pereira (1997, p. 164), a dobra acaba sendo uma figura de passagem entre mundos, o portal entre o baixo e o alto, entre a Terra e o Céu, entre a matéria e a alma.



Fig. 1. Gianlorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Tereza*. 1645-48. Mármore. Altura 350 cm.

Capela Cornaro, Sta. Maria della Vittoria, Roma.

Por certo que é na recorrência de um desdobrar-se onde se encontra a função operatória fundamental do Barroco: “o traço fundamental do Barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1991, p. 13). O artista procura os valores táteis, resplandecentes, deformantes, sugestivos, não mais o que está por trás, mas a imagem em si mesma. Na literatura é o uso constante de figuras de linguagem, o uso e abuso das metáforas, das elipses, das antíteses, dos paradoxos e a das hipérboles, de que são representantes Góngora, Antonio Vieira e Gregório de Matos.

À semelhança do que acontece hoje, o mundo se torna também um palco universal, onde tudo acontece e tudo é representado. Tudo é espetáculo porque tudo é

representação e distância. Uma ribalta onde o poder, de forma alegórica, dá a sua imagem e a da vida em movimento, de forma ostensiva e fausta. Crescem as celebrações superlativas, dos casamentos régios e principescos. O poder cria uma ritualística de representação, criando uma distância entre si e o espectador, que tanto maior será quanto maior o poder, o que explica, por exemplo, os gêneros literários como o drama barroco alemão, estudado por Benjamin.

Outro aspecto fundamental do Barroco é sem dúvida a melancolia, elemento psíquico dominante. O tema da melancolia no barroco se relaciona com o processo alegórico, também típico do estilo, segundo a perspectiva de Benjamin. É importante situar a melancolia barroca e verificar em que sentido ela se relaciona com a modernidade. Para responder a esses questionamentos, valemos-nos das análises de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão e a poesia de Baudelaire.

A privação das ações humanas de todo valor e a incerteza diante do além-mundo tornam a fé um empreendimento incerto e provocam um esvaziamento substancial do mundo. Com o Barroco, a história não apontará mais para nenhuma transcendência. Tornar-se-á o lugar do estado de exceção cuja única saída é a mão forte do Príncipe, aquele que pode redimir a história do caos da natureza. Nesse sentido, o Príncipe é a anti-história ou história naturalizada. A história naturalizada do Barroco, ou sua anti-história, é a própria temática desse drama, sua origem, enquanto imanência absoluta: “O Barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que sejam entregues à sua consumação” (BENJAMIN, 1963, p. 90).

O efeito colateral e permanente do imanentismo é um desejo desenfreado de transcendência, o que explica a “indecisão” do homem barroco. Por outro lado, mesmo sendo o monarca o tributário de uma concepção jurídica de soberania e da função estabilizante do príncipe contra o estado de exceção ou de natureza – história naturalizada - ele mesmo não pode escapar à total imanência: “[...] no drama barroco, nem o monarca nem os mártires escapam à imanência” (BENJAMIN, 1963, p. 88). Se o Príncipe toma a história em suas mãos age como tirano, para em seguida salvá-la e tornar-se mártir. Como também está sob a égide da imanência só pode falhar em sua missão. Desse modo, o príncipe se torna o paradigma do melancólico.

Essa melancolia nada mais é que o luto pelos valores do mundo, o que leva a uma contemplação e ruminação obstinada, na tentativa de salvá-los. Para defendê-los, o príncipe figura-os sob o signo da morte. É que o monarca, absorto na indecisão acerca de



suas atitudes e potencialidades, acabar por retirar-se do devir histórico, parализando-se no tempo, apático, na busca de eternizar as coisas, numa espécie de contemplação impotente: “A indecisão do Príncipe não é outra coisa senão a acedia. Saturno torna os homens ‘apáticos, indecisos, vagarosos. O tirano é destruído pela inércia do coração” (Benjamin, 1963, p. 178). A destruição do tirano é o fim do último elo de transcendência da história. Assim, ele não pode oferecer às coisas nada mais que sua figuração como morte, pois, fora do fluxo histórico, os fenômenos se encontram na dimensão da transitoriedade da história, representada como sofrimento, e se petrificam na ruína.

O procedimento alegórico é o procedimento do Príncipe, do dramaturgo e do melancólico. Remete à morte e se opõem ao procedimento simbólico. No símbolo a significação é instantânea, apresentando-se na própria presença do símbolo; na alegoria, por outro lado, há uma distância intransponível entre significante e significado, como o profundo hiato que a modernidade estabelece entre o sagrado e o profano, entre a transcendência e a imanência, entre a coisa representada e sua representação.

A alegoria demonstra, em seu procedimento, a impossibilidade de coincidência perfeita entre as coisas e aquilo que as faz significar, como na transcendência do símbolo. Evidencia-se como o Barroco coloca de modo definitivo e permanente o primado da representação. Perdido o objeto da significação, mas não o desejo de significar, cumpre à alegoria salvar as coisas, ainda que sob a forma do enigma e da ruína.

Por outro lado, para redimir as coisas, o Barroco, como bem demonstra a figura do Príncipe, compreende a própria alegoria como morte encarnada, tomando as coisas como sua destruição e ao mesmo tempo momento único de dignidade: “na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado.” (BENJAMIN, 1963. p. 197). Tornar-se-á o processo alegórico um procedimento característico daquilo que denominamos civilização da imagem ou da representação, cujo barroco é o momento inicial.

A partir do *Drama barroco Alemão*, Benjamin estuda as formas de melancolia ao longo dos séculos e procura relacioná-las à história não enquanto progresso, mas como história da violência e do sofrimento. Observa que a melancolia do príncipe é encenação, nascida das procissões triunfais do teatro renascentista italiano, enquanto representações do poder, colocando o estético a serviço do político.

Essa melancolia reaparece à época de Benjamin, como espécie de emoção postíça, estereotipada, que não leva a nenhum conhecimento da realidade social. É a

melancolia dos ricos e saturados. A essa “inércia do coração”, forma moderna de “acedia” barroca e medieval, que leva a um encouraçamento emotivo à pobreza da experiência às pazes com a vivência do choque, dois conceitos para caracterizar o decaimento da verdadeira experiência e fragmentação desta, conforme depreendemos da leitura do ensaio *O Narrador*. A tudo isso Benjamin opõe uma poética como a de Baudelaire, que para ele tratava-se de uma aprendizagem do código da melancolia em tempos modernos.

Benjamin pensou a relação do homem do século XX com o mundo em que vivia e a posição do artista e do crítico frente à arte moderna, considerando o Barroco um momento histórico similar ao momento em que viveu. De um modo geral, considera a arte do século XX como resultante de uma concepção da realidade vigente de uma época “fragmentada”, “estilhaçada”. Perdida a transcendência, a comunhão com Deus, o estado de espírito do homem barroco, se é que assim pode ser denominado, só pode ser definido pela melancolia, que é sentimento decorrente da consciência da miséria da criatura que se descobre como resultado de um grande esforço de busca do sentido.

Melancolia e alegoria, em sentidos modernos, entendidos a partir de Walter Benjamin, traduzem respectivamente o desconcerto humano diante do mundo moderno e uma possibilidade de resposta ao mesmo. A partir de *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin pôde situar e contextualizar concretamente a revalorização ou "resgate" da alegoria. Desenvolveu, o conceito de alegoria como forma específica da expressão artística do homem dentro de determinadas condições históricas: o Barroco do século XVII, concretizado para ele no drama alemão; o surgimento da Modernidade no século XIX, com Baudelaire, e a própria vanguarda artística contemporânea, no século XX.

Se por outro lado, não é possível, em princípio, nenhum destaque privilegiado, quer do símbolo, quer da alegoria, conceitos basicamente condicionados por épocas, o pensamento de Walter Benjamin conduz a uma conclusão implícita: o símbolo, em sua carência acerca de uma filosofia da história, acaba por ser ilusório, pois seu fundamento autêntico residiria numa condição edênica, enquanto o inevitável contexto humano pressupõe a queda, da qual decorre a "história", manifesta em dissociação, conflito, sofrimento, fragmentação, ruína e não o caminho da redenção, pelo que sua expressão se dá pela alegoria.

Desse modo, a melancolia, inerente aos tempos modernos, traduz um mundo da “queda”, ou seja, um mundo onde o sentido está dificultado e a única maneira de

vislumbrá-lo em busca de uma significação é indicada pelos “resíduos”. Assim, a melancolia é parte de um processo indissociável de ver o mundo – típico do barroco e da modernidade – que tem seu desdobramento na alegoria, a forma engendradora do sentido na modernidade, “pois, a alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite”(BENJAMIN, 1984, p. 207).

Nesse sentido, a alegoria se torna uma ferramenta com a qual o melancólico tenta “redimir as coisas”, mesmo que para isso possa contar apenas com cacos e estilhaços dessa história que nada mais é do que a “história mundial do sofrimento” ou das muitas versões da história, apanhadas pela subjetividade do artista e plasmadas numa forma ou mesmo numa atitude crítica.

Pelos motivos acima elencados, Benjamin encontra na poética de Baudelaire uma postura “heroica”, no sentido de figurar uma coragem e uma capacidade criativa para organizar essa sensibilidade. Para Benjamin, a experiência de Baudelaire, uma espécie de organização da memória da melancolia, testemunhou o grau de decadência das emoções e ao mesmo tempo a sensibilidade vulnerável na disposição do poeta francês.

E assim Benjamin( 2000, p. 5) observa que o próprio Baudelaire moldou sua imagem de artista a uma figura de herói. Por outro lado, não se trata, a bem da verdade, de uma aproximação do herói no sentido antigo. É que Benjamin coloca o poeta no lugar do herói antigo, tendo em vista que este é uma figura emblemática das lutas modernas. Mas não há equivalência propriamente dita: o poeta apenas representa o herói, embora o sentido trágico, propriamente, pertença aos gregos antigos, capazes de gestos heroicos e suicidas como Édipo.

Por esse motivo, para Benjamin Baudelaire é um poeta chave para a compreensão da arte moderna, pois nele se reúnem, como afirma Friedrich(1991, P. 36) “o gênio poético e a inteligência crítica”, além de uma vivência da sociedade capitalista em seu auge, um mundo onde o homem parece ter medo de si mesmo, da sua força, das suas qualidades, acuado frente à supremacia do capital e da tecnologia.

Benjamin salienta que o próprio Baudelaire, tem a consciência dessa condição do artista moderno. No ensaio *A Modernidade*, essa conformação à imagem do herói é analisada por Benjamin, a partir das muitas metáforas e das máscaras que o poeta assume:

Ao contrário de Gautier, Baudelaire não gostou do seu tempo, mas também não pôde isolar-se dele, como Leconte de Lisle. Não dispunha do idealismo humanitário de um Lamartine ou Hugo, e não lhe era dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Assumia sempre novas personagens porque não tinha uma convicção própria. *Flaneur, apache, dândi, trapeiro*, eram para ele apenas diferentes papéis. Porque o herói moderno não é herói — é o representante do

herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível( BENJAMIN, 2000, p. 10).

O que percebemos é que Benjamin considera que, com sua postura “heroica”, Baudelaire, viu-se entre a nostalgia do passado e o ritmo frenético do capitalismo, que não permite mais nenhuma transcendência e lirismo para a poesia, lançando mão do procedimento alegórico para evidenciar essa nostalgia pela tradição, ao mesmo tempo em que destaca a impossibilidade de retorno e recuperação da mesma.

Com Walter Benjamin, observamos que a alegoria moderna apresenta uma tensão entre o símbolo e o significado, a História como permanente acumulação de ruínas e o transcendental como uma encenação da história, especialmente da morte. A alegoria tem um papel fundamental na modernidade. Sem dúvida ela surge com o barroco e com o desconcerto do mundo clássico. Sem dúvida que guarda parentesco com o sentido tradicional de estar no lugar de algo. Mas a reflexão de Benjamin no Drama barroco alemão faz-nos ver que a alegoria barroca traduz em seu movimento sempre uma vertente da perda, a dimensão de algo que de modo algum comparece.

O símbolo utilizada a metáfora para produzir no plano da expressão uma realidade outra, prospectiva, totalizante, mas a expressão alegórica é retrospectiva, minada pela fragmentação e pela descontinuidade. Carreia para o plano da expressão o mundo da vivência e o do choque.

## **1.2 O ENTORNO BARROCO.**

O Barroco, transplantado da Europa, vicejou em solo latino-americano, mas essa adaptação não se deu sem resistência. Essa se deu através da luta encarniçada ou pela conversão e sincretismo. No processo de assimilação colonial, a sociedade, através das revoltas mostrou seu descontentamento e a economia, com sua “faina árdua e impiedosa do cotidiano da ambição e da exploração econômica” (ÁVILA, 2004, p. 19 ) chegou a um impasse, sob os auspícios do mercantilismo. As fomes traziam consigo a pobreza e a revolta.

Ora, se o Barroco instaura uma visão trágica do mundo, ao mesmo tempo, consolida-se na colônia a necessidade do festejo, como alienação social. Nesse sentido, haveria um duplo na arte barroca, salienta Pereira (1997, p. 161), que é ao mesmo tempo trágica e festiva, um ludíbrio contra uma vida que se mostra como engano e desengano.

Cabe questionar se as reapropriações constantes do Barroco em solo latino-americano nas artes, na literatura e nas práticas culturais são o testemunho senão de uma tradição ou antitradição, de um entorno barroco, a que damos o nome de Neobarroco. Irlemar Chiampi, uma investigadora das manifestações do Barroco na América Latina, fornece-nos um traçado das releituras do barroco na contemporaneidade no que tange à literatura. Por qual motivo, coincidentemente com esses debates todos sobre “pós-modernidade”, desponta essa espécie de *boom* do Barroco, essa “síndrome” como sugere? Ora, toda síndrome é portadora de sinais e sintomas que devem ser lidos e interpretados:

Assim, o reconhecimento de que o Barroco pode inserir-se na fase terminal da Modernidade como uma espécie de entrecruzilhada de novos significados, favorece o pressentimento de uma nova arte no sistema cultural que se instala com a terceira revolução tecnológica e com os efeitos do capitalismo avançado da era pós-industrial (CHIAMPI, 2010, p. 24).

Nesse sentido, as reapropriações de hoje, no âmbito europeu, remeteriam a duas posturas definidas perante a modernidade ou a crise estética da modernidade, uma crise também da ideia de vanguarda: De um lado o interesse pelo Barroco seria uma reciclagem do seu potencial de renovação e experimentação, sendo nada mais que uma prolongação da arte e da literatura modernas, mais uma etapa crítica da modernidade estética, um novo avatar da tradição da ruptura; do outro lado, o espetáculo lúdico das formas barrocas seria um signo de uma alteridade reemergente, que se insinua ante o esgotamento das ideias de progresso e finalismo da história, sintomas de um novo desengano, de um novo pessimismo, ante o “fim das utopias” (CHIAMPI, 2010, p. 25).

Os dilemas e as contradições que a introdução do Barroco na contemporaneidade suscitam, conforme a metáfora da síndrome, vão além da discussão da pertença ou não do mesmo ao moderno ou “pós-moderno”, mas tem a ver com uma sintomatologia de um espécie de mal-estar na cultura moderna, como verificamos pela manifesta recusa das totalizações e gosto pelo fragmento, pela detalhe, pela fratura, tanto nos terrenos epistemológico, político e cultural

Para Chiampi (2010, p. 29), se colocarmos o uso que o termo Neobarroco teve em solo latino-americano veremos que o mesmo foi utilizado - e, aliás, celebrado -, antes dos grandes debates sobre o “pós-moderno” que se desencadearam na cena intelectual europeia e norte-americana.

Através de um passeio em autores como Severo Sarduy e Lezama Lima, Chiampi mostra-nos como o Barroco na América Latina foi avaliado somente até então pelo seu caráter reacionário, de arte da propaganda da contrarreforma e do elitismo monárquico, absolutista e aristocrático, extraindo dele aquilo que Affonso Ávila (2012, v.1, p. 61) denomina “rebelião pelo jogo” ou “pacto lúdico”:

Artifício e metalinguagem, enunciação paródica e autoparódica, hipérbole de sua própria estruturação, apoteose da forma e irrisão dela, o barroco nessa proposta, por assim dizer, é conceituado pelos traços do barroco histórico que favorecem uma crítica do moderno. Sem utilizar o termo “pós-moderno”, que nos anos 70 ainda não estava em circulação na América Latina, Sarduy antecipa diversas especulações sobre o regime estético do pós-modernismo, especialmente pela revelação de uma estranha modernidade das invenções dos seiscentos que o romance do pós-boom vem reciclando intencionalmente. Visto assim, o neobarroco escapa ao cânone estético da modernidade, por razões que Sarduy tece em filigranas em seu ensaio(...). À transcendência e alta concentração de significados do texto moderno que críticos como Jameson exaltam, o texto neobarroco contrapõe a teatralidade dos signos; põe em evidência um mimodrama dos tiques literários modernos( assim como o barroco teatralizou os tiques do classicismo)( CHIAMPI, 2010, p. 29)

Pelas reflexões de Irlemar Chiampi vemos como a reapropriação do Barroco, no caso latino-americano, constituem mais que uma consciência de um “espírito do tempo”, que se plasma nas formas. Ela tem o valor de uma experiência poética que inscreve o passado na dinâmica do presente, para que avaliemos as contradições da própria modernidade:

O barroco, entrecruzilhada de signos e temporalidades, funda a sua razão estética na dupla vertente do luto/melancolia e do luxo/prazer, e é com essa mescla de convulsão erótica e patetismo alegórico que hoje revêem para atestar a crise/fim da modernidade, ao mesmo tempo em que desvela a condição de um continente que não pode incorporar o projeto iluminista( CHIAMPI, 2010, p. 3).

Esse passado-presente, em suas recorrências, é um passado mediterrânico, ibérico, colonial e por fim americano. A excentricidade histórica e geográfica desse Barroco, diante de um cânone historicista construído nos centros hegemônicos, permite reavaliar como a América Latina se posicionou ante a modernidade. Nesse sentido, diante da crise das grandes causas, da utopia, para a qual as vanguardas foram de certo modo uma resposta, o Barroco, por seu caráter antagonístico, parece ressurgir na cena contemporânea como uma forma de reação a esse novo classicismo que se tornou a racionalidade moderna.

Por outro lado, Neobarroco não pode ser um estilo no sentido histórico do termo como foram o Renascimento e o Barroco porque o que ele discute e vive é ainda a

plenitude da modernidade. Não lhe cabe também a caracterização de vanguarda, já que desvincula a arte de seu caráter utópico e socialmente engajado, quando se define como pós-utópica.

Desse modo, há o neobarroco de Severo Sarduy e Lezama Lima, que o definem no curioso oxímoro de identidade em devir latino-americano, numa apropriação perfeitamente viável e legítima. Em Haroldo de Campos, o neobarroco aparece como desdobramento natural da vanguarda concretista. A poesia concreta – ponto de inflexão e de vanguarda nas artes e na literatura brasileira - levou a uma reflexão sobre o Barroco, cujo marco é o artigo de Haroldo de Campos de 1955, intitulado *A Obra de Arte Aberta*, que propõe uma estética que é um neobarroco, antecipando o livro de Humberto Eco.

Em verdade o que ocorre é uma espécie de entorno barroco, um neobarroco, presente na literatura brasileira, cuja poesia de Aníbal Beça é um exemplo. Ora, enquanto categoria formal o barroco sempre existiu e pervive. Enquanto um fenômeno histórico típico se encontra morto. Mas por outro lado, como nos ensinou Benjamin há sempre uma face trágica da história que parece nos mostrar que nada está definitivamente morto. Assim, o neobarroco não é uma reedição, um *revival* do estilo barroco. É simplesmente um sismógrafo estético. Um modelo heurístico para compreender uma parcela dos complexos fenômenos estéticos contemporâneos.

Desse modo, o neobarroco tenta superar tanto o subjetivismo ilusório quanto o utopismo autoritário (ECHAVERREN, 2004, p. 249). Aproveita o furor construtivo do barroco, sua capacidade de romper o engano da hipótese natural de um relacionamento essencial entre as palavras e as coisas, estabelecendo desde então o caráter lúdico da linguagem. Assim, vemos que não se trata dos mesmos procedimentos do barroco:

A poesia barroca e a neobarroca não partilham necessariamente os mesmos procedimentos, ainda que certos traços possam ser considerados, por seus efeitos, equivalentes. O que partilham é uma tendência ao conceito singular, não geral, a admissão da dúvida e de uma necessidade de ir além das adequações preconcebidas entre a linguagem do poema e as expectativas supostas do leitor, o desdobrar de experiências além de qualquer limite (ECHAVERREN, 2004, p. 249)

Uma das formas de visualizar essa “tradição” barroca é sob a forma do *paideuma*, noção estabelecida por Ezra Pound, consistindo na “ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2006, p. 161).

O *paideuma* aprofunda esteticamente a função operatória de dobra do barroco. Mas é mister esclarecer que esse função de dobra não é necessariamente um salto no futuro, uma negação da tradição em vista do novo, mas combinação. Passos atrás e/ou à frente, naquilo que Paz(1984, p. 19) denomina estética da surpresa :

Novidade e inesperado são termos afins, não equivalentes. Os conceitos, metáforas, sutilezas e outras combinações verbais do poema barroco são destinados a provocar o assombro: o novo só é novo se for inesperado. A novidade do século XVII não era crítica e nem trazia a negação da tradição. Ao contrário, afirmava a sua continuidade( PAZ, 1984, p. 19).

Nesse sentido, é que o neobarroco também pode ser observado em Aníbal Beça. Curiosamente, o autor de *Suíte para os habitantes da noite* nunca se definiu como neobarroco, apesar de trabalhar constantemente dentro da perspectiva do *paideuma*. Essa tendência, dentro de sua obra, dá-se de forma indireta, através da prática formal concretista e no cultivo do *paideuma*, no qual o autor estabelece sua relação orgânica com outros poetas. Nele, observamos o *paideuma* pela gama de referência intertextuais e presença infalível dos poemas dedicados, os quais são também diálogos metalinguísticos.

Nele observamos também a retórica do jogo de palavras, o uso e abuso de paranomásias, aliteraões, assonâncias, traduzindo os pares barrocos claro-escuro, noite-dia e razão-loucura, sem que se estabeleça uma predominância de valor, mas a busca de um equilíbrio. Mas essas observações formais seriam pouco para identificarmos sua poética como uma nova experiência em torno do barroco: há uma certa construção temática e uma postura estética que nos permite essa identificação. É que o *modus operandi* da linguagem se coaduna com as preocupações existenciais dos poemas.

Por esses motivos, nosso modelo ainda se utiliza ainda de dois conceitos fundamentais de Walter Benjamin: *experiência* e *vivência*. Destaquemos que os aspectos fundamentais que permitem diferenciar a *experiência* da *vivência*. Como afirmado no texto sobre Baudelaire:

Realmente, a experiência é um fato de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. A experiência não consiste precisamente com acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim, em dados acumulados, freqüentemente de forma inconsciente, que afluem à memória.”( BENJAMIN, 2000, p. 34).

No texto *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin destaca que a degradação da *experiência*, da tradição, da arte de narrar, da



sabedoria – podemos inferir de igual forma, da poesia lírica –, é um processo que vem de longe. Ora, a modernidade acelerou tal degradação da experiência, que por condições materiais objetivas se transforma em mera vivência. A vivência por sua vez modifica as condições da percepção e da sensibilidade que passam a se configurar pelo choque, que é o esvaziamento da verdadeira experiência.

Ora, a vida moderna intensificou as situações de *choque* em todos os âmbitos: no econômico, no político, no cotidiano e no artístico. Se no trabalho artesanal existia uma conexão entre os vários estágios que configuravam esse fazer, com o avanço do modo de produção capitalista, a conexão entre as várias etapas do trabalho é cindida. Com a segmentação do trabalho na linha de montagem, o indivíduo perde o vínculo “orgânico” que mantinha, outrora, com aquilo que produzia.

Benjamin nos adverte de que os modos de produção de bens e mercadorias da era moderna se assemelham ao modo dos indivíduos de habitarem e se relacionarem nas grandes metrópoles urbanas. Dentro das fábricas e no espaço urbano, o corpo e a consciência do homem não podem fugir da experiência com o *choque*, melhor falando, da *vivência do choque*. A esse comportamento peculiar do passante nas ruas da metrópole moderna, corresponde ao do operário na fábrica. “À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina”( BENJAMIN, 2000, p. 54). Dessa correlação entre transeunte e operário, deriva a ideia do homem moderno também como um autômato que não mantém qualquer ligação com a verdadeira *experiência*.

Mas queremos destacar que em meio a todas as reflexões de Benjamin sobre a experiência e vivência, sobretudo em Baudelaire, uma figura importante entra em cena: o jogador ou o ocioso. O jogador é, da mesma maneira que o operário, um privado da autêntica experiência. Segundo Benjamin, Baudelaire estava fascinado por encontrar semelhanças entre o operário e o ocioso, o praticante do jogo de azar, tendo em vista que “sentia-se fascinado por um processo no qual o mecanismo reflexo que a máquina põe em movimento no operário, pode ser estudado no ocioso como em um espelho. Este processo é o jogo do acaso.”( BENJAMIN, 2000, p. 54).

As relações subjetivas e intersubjetivas se reconfiguraram a partir das "necessidades" que o capitalismo criou e impôs. O tempo perdido do jogador ocioso equivale ao tempo alienado do operário, um tempo movido pelo ganho. Tanto para um quanto para o outro não é permitido exercer o domínio sobre o próprio tempo e, por conseguinte, sobre si próprios. A "necessidade" de se ganhar tempo é a origem do

"desejo" que os move. Submeter-se às regras do jogo significa deixar ser a existência capturada por um *tempo infernal* para o qual o recomeçar é o princípio e a ideia regulativa.

O tempo contido no jogo e no trabalho automatizado é um tempo esvaziado, vazio; tempo de um indivíduo enredado na imediatez e no sempre igual. Como salienta o Rouanet(1981, p. 96), o jogador agrega o mesmo conjunto de gestos mecânicos do trabalhador assalariado das indústrias, um comportamento que é regido basicamente pelo eterno retorno. Nesse sentido ele é a figura exemplar do homem privado de experiência, que por não ter passado é condenado ao recomeço perpétuo.

Os conceitos de *experiência* e *vivência do choque* nos ajudam a compreender a poética de Aníbal Beça, marcada por este último conceito, que diz, pela carência de sentido e de sua busca na alegorização, processo iniciado com o barroco, vislumbrado no auge da modernidade por Benjamin na poesia de Baudelaire e contemporaneamente por um estado de consciência sobre a modernidade que aflora e faz repensar a relação desta com o barroco. Em Aníbal Beça, como em Baudelaire, encontramos inusitadas semelhanças e diferenças entre o poeta e o jogador:

O poeta não participa do jogo. Permanece num canto; e não é mais feliz que eles, os jogadores. É também um homem despojado de sua experiência, um moderno. Mas ele recusa o narcótico com que os jogadores procuram apagar a consciência, que os põs sob a custódia do ritmo dos segundos( BENJAMIN, 2000, p. 57).

O “eterno retorno” se torna em Aníbal Beça uma forma de resistência, que se apresenta na aventura do tipo sisífica e faustica, onde encontramos o cerne neobarroco que acompanha a temática de grande parte da produção poética do autor amazonense.

Para fechar nosso modelo, de caráter meramente heurístico, como forma de compreensão que sirva de base a uma antologia sobre o tema do neobarroco na poesia de Aníbal Beça, onde se destacam as ideias de *experiência*, *vivência de choque* e *paideuma*, dialogamos com a proposta de Ávila (2004, p. 41), para quem uma das vertentes formais barroquizantes na literatura brasileira está presente na atitude meditativa que leva à consciência melancólica da condição humana, à angústia e à tentativa de traduzir este sentimento através do cultivo da memória e da composição de formas alegorizantes, ao gosto conceitualista de algumas facetas da poesia de um Mário de Andrade, de um

Manuel Bandeira ou um Carlos Drummond de Andrade. Aí identificamos uma primeira vertente da poesia de Anibal Beça, de acordo com nosso modelo.

Na mesma perspectiva, há outra vertente que se concentra na experimentação e na crítica da linguagem, numa predominância da informação estética sobre a semântica, de que nos dão exemplo as experiências resultantes do concretismo e das experimentações formais daí resultantes. Campos(2010, p. 246) vislumbra esse processo já em Sôusandrade, em seu *Guesa Errante*, no qual, segundo o autor de *Galáxias*, há um recombinação da herança greco-latina, Dante, Camões, Milton, Goete e Byron.

Essa perspectiva de Ávila coaduna com a de Campos(2004, p. 14), para quem o “barroco histórico” e suas recorrências se delinea em dois veios: o primeiro, “sério-estético”, de ascendência mais lírica, encomiástica e religiosa; o segundo é veio “jocosatírico”, ligado ao picaresco. Tendo as reflexões de Campos e Ávila frente ao barroco, bem como o trabalho de Walter Benjamin em torno das ligações entre o estilo e a modernidade e, ainda, os trabalhos de Chiampi e Severo Sarduy acerca da ascendência do estilo Barroco na América Latina, podemos afirmar, com esses autores, que de fato existem recorrências barrocas na poesia brasileira, proporcionando certos reencontros de atitudes estéticas tipicamente barrocas na experiência dos poetas.

Vejamos um exemplo, como a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Em que pese o conceito de poesia sentimental que Arrigucci Jr. carrega dos primeiros românticos alemães há um caráter barroco na poesia de Drummond, cujo caráter agônico o crítico reconhece. Desse modo, “a meditação parece fruto dos seus tempos de maturidade, mas vem antes, da origem mineira. Já no princípio o poeta coaduna a discórdia com a reflexão”( ARRIGUCCI JR., 2002, p. 15). Como exemplo, façamos uma breve análise do poema *Estrambote Melancólico*:

Tenho de mim mesmo, saude  
dada sob a aparência de remorso,  
de tanto que não fui, a só, a esmo,  
e de minha alta ausência em meu redor.  
Tenho horror, tenho pena de mim mesmo  
E tenho muito outros sentimentos  
Violentos. Mas se esquivam no inventário,  
E meu amor é triste com é vário,  
E sendo vário é um só. Tenho carinho  
Por toda perda minha na corrente  
Que de mortos a vivos me carrega  
E a mortos restitui o que era deles  
Mas em mim se guardava. A estrela-d’alva

Penetra longamente seu espinho

( e cinco espinhos são) na minha mão.

( ANDRADE, 2007, p. 407).

Trata-se de um soneto com estrambote, que é uma variação da forma clássica. Consiste, tal variação, da não interrupção do soneto, no último verso do segundo terceto. Acrescenta-se, então, mais uma estrofe, que é, justamente, o estrambote. No poema em questão, Drummond concluiu com mais um verso e funde quartetos e tercetos em uma única estrofe, o que sugere, na própria escolha do motivo formal, um processo de identificação do eu lírico com o objeto da perda. No plano do conteúdo, o “carinho” por toda perda na corrente da vida e na organização da memória reforça o processo de fusão.

Como pensou Freud (2010, 133-4), a diferença entre a melancolia e o luto se marca principalmente pelo fato de, no primeiro caso, a dependência do homem em relação a esse objeto se mostrar muito profunda, a ponto de tornar-se uma identificação patológica: sem o laço de amor que ligava o melancólico a seu objeto, instala-se um vazio extremamente penoso, fazendo com que ele prefira canibalizar o objeto, introjetar seus traços numa ânsia de pertencimento, oferecendo-se ele mesmo como um objeto (ou melhor, convertendo o eu em objeto).

O luto e a melancolia, no sentido que até aqui esboçamos, guarda relação com os conceitos definidos por Freud e Benjamin. Seu estudo se refere a uma das vertentes em que segundo Chiampi (2010, p. 39), o barroco funda a sua razão dupla. Nesse sentido, Baudelaire, na Europa, é um modelo desse tipo de experiência, conforme Benjamin. Face à proeminência do capitalismo o aspecto heroico da experiência baudelariana é uma organização de uma memória da melancolia, que pode ser vislumbrado em autores das gerações modernistas no Brasil.

Poesia reflexiva, de caráter confessional, que se desdobra verso a verso num inventário memorialístico e numa gradação de sentimentos cada vez mais impetuosos, potencializados através do uso do enjambement em questão, salienta o seu caráter “triste” e ao mesmo tempo vário, que dizer, contraditório, cambiante. O ritmo sugere reflexões interrompidas, pela manhã, nascer do sol (“estrela-d’alva”) ou qualquer outro motivo, ferindo a viagem melancólica. Mas o isolamento do último verso não é gratuito. O estrambote melancólico se resolve na mão do poeta, que mesmo ante o horror de seus sentimentos, investe tudo no campo da arte, como o jogador que tudo investe no campo

no tempo infernal do eterno retorno. É um problema, mais um de Drummond, a resolução metonímica de uma aporia tipicamente barroca.

Por outro lado, toda essa melancolia tem seu contraponto. Por esse motivo, é necessário lembrarmos, que no barroco, a melancolia decorre, como já dito, de uma crise social e cultural profunda, resultante da descrença no antropocentrismo humanista e da relativização religiosa, que instauravam na Europa uma visão melancólica e trágica da vida e ao mesmo tempo uma necessidade festiva, como forma de alienação social e política.

Nesse diapasão, a retomada da melancolia e da alienação festiva na modernidade é um veio bastante profícuo dos poetas brasileiros, sobretudo do modernismo. Manuel Bandeira é um dos mestres nesse sentido. Aí a sua experiência de viver provisoriamente intensifica a carga poética da alienação barroca no *carpe diem*. Por esse motivo é que o carnaval é também um tema que aparece com certa frequência nas obras iniciais do poeta, que, inclusive, publicou um livro com esse título. Mas em Bandeira essa festa assume sempre um clima melancólico ou torna-se pretexto para o desenvolvimento de outros temas( JARDIM, 2007, p. 90). *No país do Carnaval*, sequência de haicais de Aníbal Beça, retoma essa veio temático importante da poesia brasileira.

Mas devemos reconhecer quanto é arbitrário separar essa dois momentos no processo criativo dos poetas. De fato falaremos apenas de uma ligeira ênfase na postura estética. Assim, a primeira vertente, ligado ao luto e à melancolia barroca não é um *revival* do *conceptismo* barroco, mas uma analogia no procedimento composicional. Do mesmo modo, a segunda vertente sugere o trabalho voltado para a linguagem. Desse modo, poderíamos dizer que a primeira vertente, como o *conceitualismo* é uma ênfase no conteúdo, ao passo que o *conceptismo* é uma concentração na forma. No primeiro a premência da reflexão que se dá sob e égide de uma *persona* melancólica; no segundo, o relevo dos elementos linguísticos que revelam uma vontade de forma que é também de festa ou de escape.

Assim, a primeira vertente, que guarda analogia com o conceptismo europeu, liga-se, por uma perspectiva freudiana e benjaminiana, à experiência quase que universal no ocidente, do choque cultural entre o mundo arcaico e moderno, com matriz em Baudelaire; a segunda vertente, desdobramento da primeira, com matriz moderna Mallarmé. Ambas são recorrências do caráter eminentemente anticlássico do barroco, não

enquanto estilo determinado, mas enquanto elemento estético transistórico formal, descontextualizado historicamente.

Por esse motivo Calabrese cunhou o conceito operativo de neobarroco. Em *A Idade Neobarroca*, Calabrese (1987, p. 27) defende a ideia de que uma boa parte das manifestações culturais do nosso tempo são marcas de um tipo de forma recorrente que lembra o Barroco. Para o autor, o que tem sido identificado como reação ao projeto moderno, fim da vanguarda e do experimentalismo, que alguns discursos denominam como pós-modernidade, não define a globalidade dos fenômenos artísticos e científicos contemporâneos. Para muitas dessas manifestações artísticas Calabrese (1987, p. 27) toma o termo neobarroco, no sentido em que o “neo” possa representar simplesmente uma analogia.

De qualquer modo, a filiação de nossa primeira vertente em Baudelaire se deve ao fato de que nele, pela primeira vez, na esteira do caminho aberto pelo Barroco, o poeta moderno toma consciência do caráter representativo da linguagem, processo radicalizado na experiência de Mallarmé, o que leva, por exemplo, Fernando Pessoa a se referir ao poeta como fingidor, o que significa dizer que não existem analogias da linguagem com o mundo, a natureza, o divino, em que pese a tentativa de certas vertentes do romantismo e sua ênfase no símbolo, tentativa de restabelecer o elo perdido. Nossa segunda vertente se baseia em Mallarmé, contextualizando-o dentre de uma certa tendência carnavalesca que traduz a cultura brasileira.

### **1.3 GUERNICA COMO POEMA ALEGÓRICO.**

Podemos apontar como exemplo de representação alegórica moderna *Guernica*, mural do artista Pablo Picasso, expressão fragmentária do mundo moderno e da face da violência instaurada sob os auspícios do capitalismo. Não se trata de uma simples alegoria da morte, tendo em vista que o contexto histórico não é somente, como aponta Argan( 2008, p. 475), o de um acontecimento que representa um episódio da guerra civil espanhola: tratava-se do anúncio de uma tragédia apocalíptica, pois, não descreve apenas uma representação escapista ou catártica, como quem denuncia um crime para despertar desprezo e terror, mais traz à consciência do chamado mundo civilizado um sentimento de responsabilidade.



Fig. 2. Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. Pintura a óleo. 349 x 776 cm. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Como observa Argan( 2008, p. 475), trata-se não somente de um quadro histórico do século XX mas é também a primeira intervenção resoluta da política na cultura, uma reação. Alegoria da morte sob a égide da modernidade, no sentido de que esta se projeta e ganha destaque pela própria intervenção do totalitarismo e dos instrumentos da ciência moderna.

Observamos que uma tonalidade trágica e sombria perpassa a obra: quase não há mais natureza ou vida, a não ser pelo desespero evidente das figuras; quase não há cor: só o negro, o branco e o cinza. A eminente extinção da vida foi uma preocupação do século XX. Também foi uma possibilidade que sempre esteve presente desde a primeira guerra e permaneceu no imaginário social durante a guerra fria.

A destruição total, a vida por um fio, inspira uma perspectiva de leitura do poema *Guernica*, de Anibal Beça, publicado em 1984. Esse poema nos traz um sentimento que grassou o homem moderno: a possibilidade do silêncio total, de aniquilamento completo pela bomba atômica, cujo episódio do pequeno vilarejo espanhol foi um pequeno ensaio:

Todos os dias eu como peras  
Dessa natureza quase morta:  
Com Guernica, abro essa porta:  
Cúbico horizonte de tenras  
Linhas de cadáveres. Exposta  
Luta de irmãos do mesmo sangue;  
Arlequim azul dorme exangue  
Esperando a hora dessa posta:  
Pasto de gaviões cegos pelo  
Rubro vinho do lago vermelho.  
A vida por um fio de cabelo;  
Por um fio de vida o cabelo  
Do pincel, a tela, o espelho  
A refletir vozes do desespero.  
(BEÇA, 2002, p. 109).

Há neste texto uma evidente familiaridade com a imagem de Picasso. A premência da morte leva à reflexão melancólica sobre a condição humana no contexto sombrio do um século denominado sugestivamente pelo historiador Eric Hobsbawm como era dos extremos. O poema se compõe de versos de metricamente variados, com o uso do enjambement, uma distorsão ou desalinhamento da estrutura métrica e sintática da composição que pode ser lido em diálogo com a estrutura formal da obra do autor espanhol, atestando o caráter intersemiótico do poema e ao mesmo tempo a dissonância formal característica de uma poética tipicamente moderna, estabelecida na tensão símbolo e alegoria, que leva à inquietude (FRIEDRICH, 1991, p.15) e a um mergulho na vivência do choque, que dizer, em um mundo marcado pelo fragmentário e pelo estilhaçado.

Algumas imagens nos chamam a atenção: o arlequim, um personagem classicamente trajado de pedaços de panos de cores diferentes e formas triangulares, além de salientar mais uma vez a influência de Picasso e da estética cubista, leva-nos à imagem da incoerência e do absurdo concreto do mundo. Um enigma deixa-se intrigados: como ler versos como *pasto de gaviões cegos pelo/ rubro vinho do lago vermelho*? O vermelho e o azul não aparecem em *Guernica*. O vermelho e o azul são adições de Beça. De qualquer modo, o gavião por seu caráter de ave de rapina e agressividade (CHEVALIER, 2012, p. 463), em conjunto com o verso seguinte, podem ser interpretados como signos metaforicamente desveladores de uma condição específica do eu lírico, a condição do moderno latino-americano, daquele que contempla “exangue”, as ruínas da catástrofe e da violência representadas pela colonização e pela presença das ditaduras em solo americano.



Por outro lado, como lembra Argan( 2008, p. 476), acerca do mural de Picasso, o artista espanhol não se contentou simplesmente em assistir ao fato com terror e piedade, os termos da representação segundo Aristóteles, mas quis estar dentro dos fatos, entre as vítimas, e à maneira de Picasso, Beça internalizada a história, figurando um luto cultural não somente na perspectiva da perda da transcendência, mas sobretudo enquanto uma “[...] experiência real da tensão histórica que haveria de criar uma nova forma de cultura sobre as ruínas dos mitos e deuses autóctones”( CHIAMPI, 2010, p. 7).

Por fim, temos a mais ambivalente das imagens: o espelho. Complementada pelo último verso *a refletir vozes do desespero*, poderia muito bem ser o retrato da morte galopante, ou, ainda, conjugando-se com o arlequim, mais uma metáfora da condição de poeta, enquanto o desajustado, albatroz baudelairiano ou o gauche drummondiano. E se o azul é, segundo a perspectiva simbólica a cor da divagação, o seu escurecer, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. Em conjunto, as imagens do verso “arlequim azul dorme exangue” compõe um dos pontos altos do poema, de rara extração, uma alegoria tipicamente moderna: como o atônito anjo da história de Klee ou príncipe do drama barroco alemão o arlequim paralisado entre os cacos, sob o signo da afasia, “dorme exangue”.

À guisa de conclusão, observamos que tanto o mural do autor espanhol, que a tantos influenciou no pós-segunda guerra mundial, bem como a sequência de metáforas que compõem os versos do poema *Guernica*, assim como alguns poemas que adiante nos proporemos a interpretar, conseguem representar em termos alegóricos experiências traumáticas fundamentais, geradoras do luto e da melancolia moderna ante o fracasso dos valores humanistas da renascença e do iluminismo e da impossibilidade de adequação ao modelo racionalista europeu.

## **2. ASPECTOS DO NEOBARROCO NA POESIA DE ANÍBAL BEÇA**

### **2.1 PERSONAS DE UM HERÓI “TRÁGICO”.**

Além da tendência para o alegórico, outros aspectos da poesia de Aníbal Beça tendem a uma experiência com o barroco. Ora, o maneirismo e o barroco são dois estilos que surgem na mesma época. São anti-clássicos porque frutos da mesma crise espiritual. São os primeiros ensaios do espírito moderno e da ascensão do capitalismo e

consequências estéticas da fenda aberta dos valores espirituais e físicos, de cuja harmonia dependia a sobrevivência da renascença, refletindo-se no fenômeno da alienação (HAUSER, 2007, p. 18). Esta é a perda do contato da pessoa com a sociedade, a sua falta de envolvimento, seu desespero diante da impossibilidade de se harmonizar, enfim, a perda da universalidade.

Para Hauser (2007, p. 78), a alienação produziu, como correlato da mesma crise, o narcisismo, uma sensação psicológica de desamparo e abandono, que nos dois estilos refletem o permanente estado de auto-observação, surgindo toda uma galeria de personagens de tipos narcisistas como Dom Quixote, Dom Juan, Fausto, Hamlet. Hauser (2007, p. 78) destaca ainda artistas como Paul Valéry, um dos escritores modernos nos quais de incorpora de modo exemplar essa experiência:

Com Paul Valéry, um dos escritos modernos que chegou bem próximo do maneirismo, acima de tudo por causa de sua consciência do próprio fazer artístico, o apresentar o espelho de si mesmo, a compulsão de examinar a própria imagem a partir de seus aspectos novos e cambiante tornou-se um tema principal da criação literária[...] O tema do observador de si mesmo percorre toda a sua obra. Pensar é pensamento pensando o próprio pensamento; a arte só existe na consciência de si mesmo; o poeta é um poeta por causa de sua auto-observação. Escrever, pensar, espelhar-se, amar, amar-se, tudo isso é essencialmente uma e a mesma coisa. (HAUSER, 2007, p. 93).

Para Hauser (2007, p. 103-104), existe uma conexão direta entre narcisismo e tragédia. O narcisismo, com seu correlato sociológico, a alienação, é o pré-requisito para a tragédia moderna, pois, a solidão não é apenas uma característica inerente a personagens como Hamlet, Otelo ou Coriolano, mas também desempenha um papel vital em sua tragédia e na tragédia moderna em geral. Por esse motivo, é que a moderna tragédia se distingue da antiga pelo seu caráter imanente. Naquela o narcisismo deixa implícito que o caráter do herói não depende dos deuses ou de poderes acima dos deuses:

O herói vai ao desastre por causa de seu caráter desregrado, suas paixões desenfreadas, os excessos de sua natureza; de fato, seu caráter é sua ruína. A força propulsora da ação não é um poder externo, mas um conflito interno; o herói está em guerra consigo mesmo e assim o drama é interiorizado e torna-se um drama da alma (HAUSER, 2007, p. 104 ).

Há na poética de Aníbal Beça um narcisismo evidente, uma constante consciência de si, uma reflexão que constitui também, à maneira de Valéry, uma depuração lírica, um jogo de espelhos no qual cada perspectiva, na sua tentativa fragmentária, tenta remontar uma unidade através da reflexão sobre o próprio jogo. Essa tendência é evidente ao longo da obra de Aníbal Beça. Aparece em *Filhos da Várzea*, segunda publicação do autor, do qual não podemos deixar de destacar o *Poema cíclico*.

Do ponto de vista estrutural o poema já demonstra a adoção, pelo menos, em parte, das propostas formais do vanguardismo concretista. Assim, a disposição dos versos na página constrói um ritmo mais analógico que silogístico. Mas se por um lado, a proposta visual do poema sugere a utilização também do espaço tipográfico como elemento significativo que denota analogia e oposição, é ainda a pontuação e o logos que dão o verdadeiro ritmo do poema, marcando fortemente as alternâncias, as idas e vindas e a ideia do ciclo.

Como bem observa Graça (2002, p. 147), Aníbal Beça, a partir da reflexão sobre um fato da vida, a passagem de mais um ano, aborda o tema clássico do ser e o do tempo. O tratamento do tema clássico dialoga com a própria estrutura poemática:

Eis que a pálpebra de palha  
se apresenta:

dos meus olhos saltam  
pássaros ariscos

Prontos a deflorar begônias

em setembro

e 38 ponteiros  
(rubis ciclotímicos do silêncio)  
acupunturam poros fóbicos

O tema clássico é logo capturado pelo olhar moderno do autor. O narcisismo instala o jogo reflexivo, expondo através do motivo do espelho suas contradições, como a contraposição maneirista/barroca entre o universal, o eterno, o clássico, o mundo - cuja metáfora do sudário é significativa - e o tipicamente subjetivo, ou seja, o homem, traduzido pelo uso do termo angústia:

Calendas  
a fala do espelho

(espectador anônimo)  
mostra-me por inteiro:  
entre o sudário que  
E a angústia que

vital conselho  
me hospeda  
me habita.  
(BEÇA, 2002, p.47 ).

Já no maneirismo o sentimento trágico é exposto, mas é com o barroco que ele se torna inerente à própria tragédia moderna, uma pseudotragédia, tendo em vista que o papel do herói já está disponível ao poeta. No maneirismo, estaremos diante do jogo sofisticado das formas; no barroco, encontramos diante de um certo retorno ao naturalismo e ao racionalismo e a tentativa vã de harmonizar as contradições através em uma unidade imanente:

Enquanto os homens viveram e morreram como cristãos confiantes na ressurreição, não houve lugar em suas vidas para a tragédia, e somente quando eles se sentiram abandonados pela onipotência de Deus e entregues a si mesmos o elemento trágico entrou em suas vidas. O herói da tragédia é ateu, um homem abandonado por Deus, um homem que pensa como se não existisse Deus. Assim a tragédia moderna não é irreligiosa, porque, digamos, Shakespeare e seus contemporâneos eram incrédulos, mas porque não poderia ter sido criada por homens que no fundo de seus corações se sentissem como cristãos(HAUSER, 2007, p. 106).

Ao longo do poema, observamos como o autor vai tecendo e alinhavando o ser e a consciência, o eterno e o moderno, tentando encontrar no mito de Sísifo o sentido para o enigma da autorreflexão e da tragédia. Estabelece a tensão entre o símbolo e o significado através do mito de Sísifo. Ora, simbolicamente este representa a condenação ao tempo, à imanência da história, ao trabalho e à consciência dele. A imanência é a da proximidade da morte e o confronto consciente com a mesma. É a condição pós-edênica de Adão e Eva, enquanto “parelha”, tema do último livro publicado pelo autor, *Palavra parelha*, em 2009.

Desse modo, o que a princípio poderia soar como culpa e castigo tornar-se-á prazer, jogo: o Sísifo de Beça é um “atarefato Sísifo” ou, como aparecerá mais tarde no poema *Asas do ócio*, fausto, metáfora do homem e do artista moderno, aquele que tem consciência o quão inútil é o esforço, porque sabe qual o resultado de tudo, mas ainda

assim se compraz no próprio jogo(*a aventura da parelha humana se dá pela aventura da palavra*):

Sem embargo  
Trago sempre no alforje  
Um fardo de estrelas:

Sei estivador  
desse cais agônico  
atarefado Sísifo.  
(BEÇA, 2002, p.47 ).

O tema do heroísmo trágico do poeta volta em *Balada do desespero*, do livro *Terna Colheita*. Mas nesse caso a técnica é mais marcadamente barroca. Pelo tratamento temático sugerem a antiga balada medieval, presa à temática da vida cavaleiresca e também os modernos poemas narrativos em versos de acontecimentos romanescos ou lendários. É uma releitura do gênero, tendo em vista que, conforme aponta Tavares(2002, p. 271), enquanto forma fixa, a balada apresentava algumas características formais como a estrutura estrófica em três oitavas, uma quadra tipo oferenda ou ofertório, além dos versos octossílabos e o paralelismo ao fim de cada estrofe. Reproduzimos aqui o último canto:

#### CANTO IV

115 Enredado em desespero  
Sozinho cuidado de mim  
E o que me salva é esse outro  
Que vem na viagem comigo  
Ele é quem tem alegria  
120 Eu de triste me confesso  
Hospedeiro de agonias  
Ele é quem vem e me afasta  
Do cálice da tormenta  
Do vinho rubro da culpa  
125 Essa invenção dos mortais  
Não conheço ninguém triste  
Só tenho amigos alegres  
Nem me dano por ser triste  
Assim sei-me vencedor  
130 Subindo a escada da festa  
Para o sonho dos opostos  
No sono eternos dos ossos  
Da negação revelada  
Na consciência do ser

- 135 A diferença me assoma  
Na busca do anel da aliança  
Entre mim e esse outro, e sermos  
Nós, a terceira pessoa  
Reunidos em amor do outro
- 140 No sortilégio liberto  
Da síntese concebida  
Assim a pedra vai leve  
Calçando novos mistérios  
O espelho nunca se embaça
- 145 Em solitário reflexo  
A roda alimenta o fogo  
Para o calor das distâncias  
E as águas que nunca secam  
Molham conflitos de falas
- 150 Fogo de mim e tanta água  
as quatro canções eu canto  
em desespero lavado.

A *Balada do desespero* se divide em quatro cantos, numa espécie de aventura lírica, mas em cada canto temos um ofertório e um paralelismo semântico ao final, onde é repetido o verso *fogo de mim e tanta água*, seguido de uma variação do ofertório e o verso final com a interrogação *qual dos cantores me assalta?*. Aníbal Beça assim demonstra sua tendência estética ao neobarroco, tendo em vista que embora o autor incorpore a vanguarda ao seu fazer artístico, não se roga a reabilitar algumas formas fixas, entre as quais a balada, mantendo-se ao longo de sua produção literária uma aproximação e ao mesmo tempo um distanciamento lúcido em relação ao vanguardismo:

O neobarroco não é uma vanguarda, no sentido clássico do termo; não se preocupa em ser novidade. Ela se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as como argila, para compor o seu discurso; dá um novo sentido a estruturas consolidadas, [...] pertubando-as.(DANIEL, 2004, p. 18)

Trata-se do mesmo tema de *Poema Cíclico*. Talvez uma agudeza maior da condição trágica leve da angústia ao desespero. O poema também é mais dramático que o anteriormente analisado. À maneira de Baudelaire, o herói trágico veste outras máscaras, pois além de Narciso e Sísifo, temos a presença dos mitos de Íxion e Tântalo. Mas devemos observar que estes, como Sísifo, são vilões da mitologia grega, castigados pelos deuses por seus excessos. Na verdade são equivalentes do herói trágico, espécies de significantes-máscaras, artifícios pelos quais o autor se distancia e se aproxima de um

significante ausente ou por fim não opta por um nenhum dos quatro de que dispõe para melhor traduzir o significado, tratando-se de alteridade nunca alcançada, mas somente aproximada, numa curva semântica que lembra, plasticamente, o barroco e suas repetições de volutas, de arabescos e máscaras. Essa questão é marcada pelo verso – questionamento – *qual dos cantores me assalta?*. Pelo que podemos ver se trata de um processo engenhoso, um artifício definido por Severo Sarduy como proliferação:

Outro mecanismo de artificialização do barroco é a que consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo não por outro, por distante que esse se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura- que chamaríamos radial- podemos inferi-lo(SARDUY, 1979, p. 62).

É desse modo que Aníbal Beça estabelece um jogo com os significantes, substituindo-os ao longo dos cantos. De qualquer modo são as pegadas de um eu lírico que se persegue no espelho e não se encontra, marcando essa tendência pela técnica neobarroca:

Há finalmente na proliferação, operação metonímica por excelência, a melhor definição do que é toda metáfora, a realização no nível da práxis – deciframento que é toda leitura – do projeto e da vocação que nos revela a etimologia da palavra: deslocamento, transferência, tropo. A proliferação, trajeto previsto, órbita de similitudes abreviadas, para fazer decifrável o que oblitera, para roçar com sua perífrase o significante excluído, expulso, e desenhar a ausência que assinala, essa transferência, esse trajeto em redor do que falta e cuja falta o constitui: leitura radial que conota, como nenhuma outra, uma presença, aquela que na sua elipse assinala a marca do significante ausente, esse que a leitura, sem nomeá-lo, em cada uma de suas voltas faz referência, o expulso, o que ostenta as pegadas do exílio( SARDUY, 1979, p. 64-65)

Uma variante desse viés temático da obra de Aníbal Beça, que dizer, uma outra persona metaforicamente assumida pelo artista, pela qual se observa a figura do herói trágico, é sua identificação com o mito da ave fênix, como podemos observar no poema *Joropo para timplas e harpa*, de *Suíte para os habitantes da noite*, poema no qual o autor faz um espécie de sinopse de vida e da produção poética:

Em duas asas prontas para o vôo  
Assim se foi em par a minha vida  
E com rilhar de dentes me perdôo  
Trilhando as horas nuas na medida  
( BEÇA, 2002, p.60)

No poema em questão, o artista está em volta, mais uma voz, com a questão do ciclo irremediável da vida, da consciência trágica da condição humana, que se revela sempre no conflito entre o ser o tempo. Notadamente, como em *Poema cíclico*, essa temática se entrelaça à questão da própria estrutura cíclica do poema e do trabalho artístico enquanto contínuo esforço de criação, de mortificação e revigoração estéticos. Por outro lado, observamos que a prática se dá em constante diálogo com outros textos, numa espécie de desdobramento em referências intertextuais. Assim, o primeiro verso da segunda estrofe do poema em questão remete a outro poema do autor, *Bilros tecendo rendas amarelas*, do livro *Filhos da Várzea*:

Bilros tecendo rendas amarelas  
Bordando em vão um tempo já remoto  
No sol dos girassóis da cidadela  
Canto um recanto que me faz devoto

A dor que existe em mim raiz que medra  
No rastro mais sombrio as minhas luas  
Talvez não fora Sísifo ou pedra

Que encontro todo dia pelas ruas  
Ao revirar as heras nessa redra  
Trilhando na medida as horas nuas  
( BEÇA, 2002, p.60)

Devemos salientar que estamos diante de uma característica do estilo de Aníbal Beça comum a todo o estilo barroco e suas recorrências, como já havíamos observado anteriormente: a atitude filosófica, que se revela na consciência dual da condição humana. Desse modo, o conflito do barroco histórico entre imanência e transcendência se desdobra ou tem seu equivalente na modernidade no conflito estabelecido entre racionalidade e paixão. O mesmo tema pode ser vislumbrado em *Alemanda em Louvor a Eros*, do livro *Suíte para os habitantes da noite*, uma peça exemplar sob esse aspecto:



Agora que de amor não mais espero  
Nem de ventos coiceando nas janelas  
Aspiro a solitude o mar que eu quero  
Isento de recifes sem sequelas

Domada fera calmo destempero  
O brinde como sal de brancas velas  
eva(s)n/e/(a)scentes sombras que eu venero  
silhuetas distantes das estelas

Este o mar sereno na aparência  
Enquanto quietas algas adormecem  
Sabendo que essa paz verga em ausência

Mas basta o sopro alígero dos ventos  
Para acordar nas ondas que estremecem  
O amor que agora espero sem tormentos  
( BEÇA, 1995, p. 132 )

Há de se destacar que o poema em questão é um soneto com elementos do concretismo, como a técnica das palavras-cabide *eva(s)n/e/(a)scentes*, o que permite a formação de uma simultaneidade de sentidos, além do uso do espaço como forma de aumento da carga dramática e da ideia de racionalidade, contrastante com o sub-reptício sentimento de paixão contida e a ponto de transbordar, sugerido no plano do conteúdo.

Devemos ainda destacar outra *persona*, assumida na lírica de Aníbal Beça, representada pela figura mítica e literária do Fausto. Trata-se, ainda, de outra máscara assumida no périplo da condição do herói trágico. Nessa perspectiva, temos o poema *Asas do Ócio*, do livro *Cinza dos minutos*, parte da reunião *Palavra Parelha*.

Aníbal Beça, em sua característica de se debruçar sobre temas clássicos, aqui se depara com o ócio como elemento criativo fundamental. Desde o início contrapõe elementos semânticos ligados ao mundo do capitalismo moderno e seus conteúdos utilitaristas e práticos a imagens negadoras desse mesmo mundo colocado em pauta, optando, no jogo de palavras, pela negação da negação, já que a própria palavra *negócio* já é ela mesma derivada do latim, contrapondo-se a *ócio*:

Negocio com o vento  
A morna descendência das nuvens  
    vértebra alada conjuga  
No ritmo de curvas semoventes no azul  
    Plaino

Não há voo que renda mais que a palavra

nesse negócio de asas.  
Ação ácida negada no ágio da algibeira  
sempre pontual apontando poemas.

A possessa invenção  
O vôo devassado em transgressão  
do sonho a se alçar no dessabido  
em direção consentida  
ao beijo  
o inalcançável  
em sempre tatuado  
nas laudas exsudadas

Ó poesia  
A quanto obrigas!  
(BEÇA, 2008, p.114)

Como em *Alemanda em Louvor a Eros*, revela-se o conflito dual da condição entre racionalidade e paixão. A racionalidade é colocada pelas imagens marcadamente utilitaristas do mundo do capital, como negócio e ágio, ao que se contrapõe a imagem das asas, como aponta Chevalier( 2012, p. 90), símbolos do alijamento de um peso, de leveza espiritual, de desmaterialização, de liberação. Nesse sentido, podem ser compreendidos no contexto do poema, como um impulso sempre renovado para uma elevação ao sublime e uma compreensão de si e do próprio humano.

Mas por outro lado Beça se detêm acerca do tema da “possessa invenção”(BEÇA, 2008, p. 114), cuja origem, para nós ocidentais é o *Fedro*, de Platão, como aponta acertadamente Chevalier (2012, p. 91), cabe ressaltar a característica do autor em imprimir um tom marcadamente modernizante aos temas clássicos. Assim, o conflito não se resolve, pois é “enigma”, consciência do eu lírico da busca desesperada pelo sentido que marca o seu tempo. Por esse motivo o fecho do poema, uma opção pela imagem do Fausto, alegoria da modernidade: *Só me concebo Fausto/ no pacto do enigma/em duas asas plaino/Pleno*(BEÇA, 2008, p.115).

No poema *Arreglo*, do livro *Lâmina Aguda*, da reunião *Palavra Parelha*, novamente o poeta faz o uso de elementos do vocabulário econômico corrente. Mas os contextualiza semanticamente. Presságio da iminência da “inevitável”, a morte é representada prosaicamente como o “prestamista” que vem cobrar o cumprimento de um acordo, restabelecer a legalidade do ciclo da vida e da morte.

Sem “atrasos”, “modificações de prazo”, “cheques pré-datados”, o poeta se prepara para o momento em que não será necessário mais empurrar a pedra do castigo,

mais uma recorrência poética em torno do mito do Sísifo. Nesse sentido, a investida do eu lírico nesse poema é uma reflexão ao mesmo tempo terna, por vezes risonha, mas ainda assim, sobretudo, trágica, sobre a condição mortal:

Hipócrita sou se disser que a quero agora.  
Quem há de?

Não é por nada  
Que de nada nada fiz  
E todavia não sei se muito ainda faria.

A melodia que me toca  
Vem com sons de um adágio lento e renitente,  
Averso a mudanças e a velocidades

Sempre me soube no meu ritmo  
E ainda me faltam muitos versos.  
Portanto, entranhável amiga,  
Noite de Minha Noite,  
Ainda me encontro cheio de dívidas e  
Não tenho vocação moratória  
(mesmo que até hoje tenha vivido  
Em concordata)

Não  
Não é por nada não.  
É que hoje acordei com um sentimento tão  
Inadimplente  
(BEÇA, 2008, p. 253).

Nos poemas anteriormente analisados encontramos duas recorrências da poética de Aníbal Beça, os dois grandes trapaceiros, prestidigitadores, enfim, jogadores, a tentar em vão enganar a lei da morte: Sísifo e Fausto.

## 2.2 O HERÓI NA ALDEIA.

Como destaca Souza(1946, p.163), Manaus é um núcleo urbano que nasceu de um acampamento militar português, “um quisto de penetração colonial sempre cercado”. Salienta ainda como se formam as cidades amazonenses e seu caráter isolamento, da qual não escapa a capital, a qual tentado fugir dessa situação consegue no máximo, constata amargamente, crescer vertiginosamente, como sinal de um “enlouquecimento orgânico”.

Esse crescimento urbano, constata ainda, foi sempre um fenômeno estrangeiro, um surto esporádico sem continuidade, que surpreendeu o povo e as elites, como foi o ciclo da borracha e advento da Zona Franca de Manaus( SOUZA, 1946, p. 163). Com relação ao este ciclo, a cidade parece viver sempre à beira do abismo, no receio de que o fim da renúncia fiscal represente a hecatombe econômica e social do estado.

Os contornos da cidade são o reflexo periférico do processo universal da modernização em escala planetária, processo gerador da urbanização e do soerguimento das grandes capitais na Europa e núcleos urbanos coloniais que se transformam em outro momento também em grandes cidades, o que impressionou desde as pessoas mais simples às mais sofisticadas almas.

A cidade, como produto da modernidade e como local para onde assomam as mais variadas manifestações culturais, gera o primeiro autor tipicamente moderno: Charles Baudelaire. O poeta francês é o encontro da tradição e do novo e se identifica com uma variedade de tendências estilísticas que marcam a cultura fim de século na Europa do século XIX, como o romantismo, o simbolismo, dentro outras, numa ambivalência jamais experimentada na história, tornando-se sua perspectiva estética uma marca do artista moderno.

Com Baudelaire se inaugura um tipo de percepção estética, uma lavra de onde surgem tantas poéticas, sobre a cidade e o processo de modernização, sintetizado nas figuras heroicas como o boêmio, o dândi, o flâneur, dentro outros. Por outro lado, se em Aníbal Beça encontramos no máximo a boêmia, e não podemos falar da máscara do dândi e nem do flâneur, já que Manaus perdera após o fim do ciclo gomífero a condição da “Paris dos trópicos”, que dizer, do caráter crescentemente urbano que a economia da *belle époque* havia proporcionado, o conflito urbano e rural aparece.

Em Aníbal Beça encontramos, ao longo da sua obra, diversos momentos dessa relação do poeta com a cidade e conflito gerado entre o eu lírico e o inexorável processo da urbanização. Destacamos como primeiro momento o expressivo o “*Poema amargo para a cidade onde nasci em não pretendo morrer...*”. O poema, escrito na forma de versos livres e quase como uma prosa, não fosse o choque cortante das imagens ao gosto do poema-piada de Oswald de Andrade, tem o mesmo tom acrimonioso com que Márcio Souza constata a tensão entre isolamento e crescimento urbano desenfreado. As estrofes se interligam por uma expressão anafórica, não por sua forma, mas pelo conteúdo, não chegando a ser um refrão ou estribilho, pois cada repetição ganha um novo significado, permanecendo invariável a expressão ‘loucura verde’.

Trata-se de uma metáfora da modernização da cidade? Ora, o que é a modernização sob a égide do capitalismo senão mesmo essa loucura, esse “enlouquecimento orgânico”, ou seja, a modernização em seus aspectos positivos e negativos. Foi um processo historicamente indelével que representou uma reação ao isolamento, uma inserção da Manaus no mundo. Por outro lado, guarda em si a experiência do luto e do choque, de uma “desvairada cidade”, onde a experiência da morte pelo genocídio corporal e cultural é metaforicamente capturada pelo olhar do autor. A loucura é verde, adjetivo que qualifica a experiência telúrica do caboclo mas é também mais uma acre ironia contra uma cidade que sempre viveu de ilusões SOUZA(1946, p. 161).

Seguindo uma estética alegórica de colagem e superposição de imagens, o autor evolui das que resgatam a Manaus da infância do poeta, com suas idiossincrasias em versos como “*teu hálito morno/ -mormaço das caieiras – o fogo quente das tuas mulheres/ sezão-vapor-de- alubrimento*”, passando pelas lembranças de nomes de ruas, dos mortos ilustres, da vida social e cultural da cidade como a construção do teatro Amazonas, de são exemplos versos tais quais “*Ah delírios febris/ Os da esquina da rua d’América / Até o largo do Beco Brasil: / Ptolomeus & Cohen’s / Traçando o centro / De todo o universo /Manaus falando para o mundo!*”, passando por imagens do genocídio indígena, da presença dos igarapés e do “Sauím-de-coleira”, imagens típicas do avanço do urbano sobre o rural, até aquelas que demonstram a ironia perante a cidade estilizada pelo neocolonialismo como o verso, não por acaso escrito em caixa alta e na língua inglesa, *GOD SAVE THE FREE ZONE* ou versos como “ – e onde ficamos nós teus cidadãos? / tratando de cobrir nossas vergonhas,/ fiéis tapuias que somos?”. Uma ironia pornográfica atravessa todo o poema desde a primeira estrofe:

“Quem te pôs a nu Manaus?  
Que capitão-do-mato te fez amante?  
Consta – nos rodapés de velhos livros -  
( a nossa história sempre nas entrelinhas)  
Que se contruíram em intervalos:  
Alcovas...um cigarrinho ali...  
Mas que o certo é o certo  
E que não fique o dito pelo não dito:  
Sempre tiveste vocação para cortesã  
Quanto reinóis dançaram contigo o corta-jaca?

A ironia atinge seu clímax nas estrofes finais (“*É preciso deflorar-te cem vezes cem/ para amar-te!*”), ganhando o tom de desafio, ódio e galhofa:

- E no da rainha não vai nada?  
Perguntaram-se ontem  
O velho habib Tufic, com seu teque-teque  
Em cimitarra,  
E o minhoto José Joaquim,  
Fá do remelexo da Delzuita  
Eta cabocla danada!

- E na dos cartéis não vai nada?  
Pergunto eu perguntamos nós  
Atônitos e transistorizados.

O fecho é a imagem do vômito, o desabafo que constitui o próprio poema: “*Ah, Manaus, a tua loucura verde/ é algo que não se aceita/ vomita-se!!!*”. Assim é o olhar desse “flâneur” sobre sua cidade, montada em forma de alegoria amarga e explícita. As metáforas da loucura verde e do vômito reaparecem em outro poema sobre a cidade, dessa vez de forma menos explícita, mas não menos contundente: trata-se do poema *Lundu para solo de voz de coro a capela, de Suíte para os habitantes da noite*:

A urbe se mastiga

se come

loba de si mesma

Um rio negro lava minha aldeia  
leva meu silêncio

Tânino

Tânatos

Vomito a província  
loucura verde  
selva selvaggia

Bílis.  
(BEÇA, 1995, p.43)

Neste poema, a ironia e o desabafo continuam presentes, mas há uma proposta de condensação lírica maior, na linha do próprio livro do qual faz parte. *Suíte para os habitantes da noite* é também composto como um organismo concentrado, do mesmo modo que, observa Friedrich(1991, p. 38), Baudelaire compõe as suas Flores do Mal:

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não se entregar à ‘embriaguez do coração’. Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim mero material poético. O ato que conduz à poesia pura, chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que Les Fleurs Du Mal não querem ser um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim( FRIEDRICH, 1991, p. 39)

No *Lundu para solo de voz de coro a capela* é evidente uma economia do verso que aponta de modo mais evidente a experiência do autor com a vanguarda concretista e com uma proposta mais intersemiótica do poema, como o próprio título sugere, levando-se com consideração que é um dos primeiros ritmos híbridos elementos culturais africanos e europeus na arte brasileira:

Inicialmente, como forma de dança no século XVIII e seu aparecimento está ligado ao processo de colonização brasileiro e imbricado, sobretudo, na confluência das culturas europeias, via Portugal e Espanha, bem como a cultura africana trazida como mão de obra escrava, nos primeiros séculos de colonização”. (LIMA, 2006, p. 100).

Podemos dizer que o autor compõe um caligrama, um texto em que visualidade, musicalidade e lírica se mesclam ao gosto da teoria da poesia concreta., estabelecendo o sentido verbicovisual da poesia. Aqui a temática do confronto entre a provinciana cidade da infância e a crescente urbanização o se condensa a cada fragmento que o olhar tenta arrancar da cidade para compor sua escrita:

“...A cada naco arrancado  
Mil olhos se abrem  
Na rua mudez  
Para uma arena atenta

Panopticon

Panopticon

O observador e o observado

se vigiam

Platéia

( BEÇA, 1995, p. 40-41)

ribalta”

Ainda na *Suíte* temos o poema *Toada de boi-bumbá com marcação de taquinhos de madeira(palminhas)*, onde Aníbal Beça traz a cidade alienada, num tom de ironia mais sutil, sobretudo na imagem da cidade de costas, que se repete ao longo do poema. Estética e eticamente há um neobarroco mais presente, em outros termos, há uma abertura modal mais explícita ao Barroco, numa certa dicção mais gongorista, como observou PINTO(1995, p. 235):



Outra característica facilmente observável na Suíte é a dicotomia em que ela se alicerça: noite-dia, loucura-razão, quem que se estabeleça uma predominância de valor, antes procurando o equilíbrio. Esse embate constante se trava também, sem que o poeta tome partido, na tensão entre fê mística e erotismo, urbano e bucólico, paixão e humor, apolíneo e dionisíaco, onde os contrários não se negam, complementam-se como parte de uma estética una. Por fim, a definição que Dámaso Alonso, acerca da poética de Góngora – “intensa no pormenor, densa no conjunto”, enquadra-se à perfeição na poesia de Aníbal Beça.

Monumento lírico e memorialístico sobre um tempo e uma paisagem resgatada, o poema é composto de estrofes que exploram e abusam das assonâncias e anáforas, que por sua vez se interligam como se fossem fios verbais da memória. Por outro lado, o abuso do espaço tipográfico em branco proporciona longos intervalos da dicção que suspendem temporariamente o fluxo da memória e quebram a harmonia das repetições fonéticas:

Para ali se tocarem  
ventos e bocas seladas  
num pacto de assovio

A melodia silva  
a furtiva alameda  
na almádena da Noite

A cidade de costas  
não cogita do sonho  
das pálpebras do rio

Águas da noite rasa  
    água alcatifa negra  
a cidade de costas

De costas aparente  
    parêntesis nos olhos  
não venda sua língua

Aberta clara e lânguida  
    como se um rio lambido  
amantes afogasse

como se um rio fendido  
banhasse uma só banda  
um outro de um só lado

gaivota banda-de-asa  
o vôo de um olho só  
socó-bacurau cego

a cidade e o rio negro  
um namoro ao avesso  
nos dois corpos de costas  
( BEÇA, 1995, p. 45-47).

Resgate de uma cidade e de um tempo bucólicos, o poema leva às últimas consequências a perspectiva da erotização da linguagem a fim de incrustar na pele do poema o furor da palavra e da memória:

:

Ay Baeza de lós lobos  
Xoiva em La descendência  
A I – auga de los ojos

No roçobrar dos pêlos  
estrada de faíscas  
as formigas na pele

Atendem pelo nome  
pelo sinal do sexo  
alfazema na senda

Crespa eletricidade  
    atiçando os músculos  
ciosa de tensão

O floco ge(r)minando  
    mana-se em dois cristais  
um rio lava meus olhos

E encaro de frente  
    plumas varrem meu rosto  
e a poeira do alforje

Nas costas desse rio  
um solo de assovio  
já não urra sussura

A cidade de costas  
aberta para os peixes  
( BEÇA, 1995, p. 54-56).

### 2.3. ESTÉTICA DA CONCENTRAÇÃO E ÉTICA DO DESPÉRDÍCIO

Uma outra face neobarroca importante da poética de Aníbal Beça se relacionada ao seu cuidado diante da pesquisa formal. Essa tendência surge já com o segundo livro do autor, *Filhos da Várzea* e perpassa toda a obra subsequente. Nesse sentido, o neobarroco entra em sua obra de forma indireta, tendo em vista que apesar de nunca ter se definido como tal, cultivou a palavra numa forma de síntese entre formas clássicas e contemporâneas, de modo sempre aberto, a partir da influência sobretudo do movimento concretista e suas dissidências. Desse modo, utiliza tanto o soneto e o verso livre quando os espaços brancos e os avanços tipográficos preconizados por Mallarmé, o método ideogramático colhido pelos concretistas em Pound, a racionalidade e contenção de João Cabral de Melo Neto e a poesia sintética e crítica de Oswald de Andrade.

Em verdade é preciso deixar claro que essa tendência de sua obra não se contrapõe a uma face reflexiva, posto que nesta observamos muito do que foi acima elencado, no que tange à concepção estrutural dos poemas. Como os melhores poetas modernos em língua portuguesa, como Drummond, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos poesia e reflexão metalinguística sobre o próprio ato de poeta andam juntos. Assim, conseguimos observar uma experiência poética que exigirá a reflexão metalinguística.

Nesse sentido, é interessante observar, como afirmou o próprio Augusto de Campos, como o concretismo no Brasil procurou de certo modo sincronizar-se com a terminologia e com o pensamento das artes visuais e da música de então: assim como a arte concreta buscava por de lado as pretensões figurativas da expressão, uma poesia concreta deveria destituir as motivações do significado e do tema( 1975, CAMPOS, A.; CAMPOS, H. PIGNATARI, p.34 ), em prol das palavras como objetos autônomos.

Ora, utilizar as palavras como objetos autônomos significou para os concretistas a “redução fenomenológica do objeto poético”(1975, CAMPOS, A.; CAMPOS, H. PIGNATARI, p. 31 ), no qual o fluxo do poema se dá, à maneira de uma *durée* bergsoniana, numa concepção espaço-temporal no qual a contenção permite a compreensão do todo na parte numa “atomização da linguagem onde cada unidade ‘verbicovisual’ é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira” (1975, CAMPOS, A.; CAMPOS, H. PIGNATARI, p. 31). Assim, os temas periféricos são elipsados, passando a figurar no entorno da coisa em si do poema, enquanto máquina significante:

A poesia concreta acaba com o símbolo, o mito, com o mistério. O mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. Acabar com as alusões, com os formalismos nirvânicos da poesia pura. A beleza ativa, não a contemplação, para nutrir o impulso(Pound). No máximo: ser raro e claro, como disse o último Fernando Pessoa. Criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível(1975, CAMPOS, A.; CAMPOS, H. PIGNATARI, p. 42).

Passado o momento mais ortodoxo do movimento, marcadamente influenciado pelo funcionalismo então em voga, teve-se de questionar se a poesia concreta realmente teria acabado com o “símbolo”, o “mito” e o “mistério”. Se por um lado, há claramente um interesse de Aníbal Beça pela poesia concreta, este a purifica dos seus exageros e equívocos, num processo de condensação, mesclando barrocamente concretismo e seu interesse pelo mito, pelo símbolo, pelo mistério e pela alegoria.

Há de salientar também que se, por um lado, a tendência inventiva e metalinguística de sua poética está marcada ora por uma força reflexiva e elegíaca; por outro lado, há um certo humor festivo e irônico. Este nada mais é que o corolário de uma tendência antropológicamente latino-americana, de procurar no riso e na festa uma válvula de escape para uma realidade desfavorável. Um exemplo dessa estética da concentração é observável no poema *Rasqueado de galope à moda de viola de dez cordas*, do livro *Suíte para os habitantes da noite*. Inserido na temática que perpassa toda a *Suíte*, o poema coloca logo de início sua temática da “... noite e seu rosto/ de treva”.

A face da noite são os elementos que se apresentam num relance como orquídeas, lírios, borboletas, cães e breve pirilampo no asfalto dão o ritmo telúrico do galope, o passeio lírico na face da noite. Algumas intervenções ideogrâmicas mimetizam o ritmo da noite como o voo das borboletas. Mas o poema de modo algum é a simples resolução do problema da estratégia de poetizar a face da noite, em outras palavras, o autor não fica na estética da concentração, não se preocupa com o banimento da alusão, sobretudo ao elemento subjetivo, que, pelo contrário, permanece. Assim, utiliza, à sua maneira, a estética concretista da concentração, atomizando o elemento subjetivo e a recorrência de seus mitos, como podemos observar nesta significativa estrofe:

Narciso & Sísifo  
esparramados  
num grão de arroz.  
(BEÇA, 1995, p. 66).



Acerca do concretismo na poética de Aníbal Beça podemos destacar ainda o poema *Variações para música eletrônica*, da *Suíte*. Novamente o autor se utiliza de proposições do concretismo. O poema é composto de quatro estrofes dispostas visualmente de modo a sugerir a leitura independente de cada uma, como nas sinfonias musicais, nas quais é possível a execução em separado de trechos da obra.

A técnica concretista é a utilização do método ideogramático e do princípio gestaltiano do isomorfismo, ou seja, identidade entre estrutura visual e estrutura verbal, numa espécie de propagação metonímica a partir do campo relacional semântico proporcionado a partir da palavra lua, não somente enquanto temática do livro, mas do próprio poema enquanto objeto em si:

Ao conflito de fundo-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática. poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. Num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nessa fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)(1975, CAMPOS, A.; CAMPOS, H. PIGNATARI, p. 217 )

Assim, a repetição do elemento metonímico noite e sua síntese com outras palavras é coerente com a do ritmo da música eletrônica . Há elementos barrocos visíveis claramente observáveis como a forma aberta e o processo que SARDUY(1979, p. 65) denomina de condensação, ou seja, fusão, permutação e intercâmbio de elementos fonéticos, formando um terceiro:

Lualva	lualfa	luavena
Lualma	lualga	luavenca
Luaura	luarte	luavessa
Lualada	luama	luastera
Luagônica	luana	luausente
Luaguda	luaxial	luaziaga
Luaberta	lualém	luazáfama
Luabjeta	lualtiva	luazêmola
Luabrupta	lualbina	luazaviche
Luabsurda	luanacoreta	luabatida
Lualagada	luanacônica	luazougue
	Lualegórica	
	lualcólica	
	luambulante	
	lualcatifa	

luabalada  
luabúlica  
lualarma  
lualcoviteira  
luamante  
luálibe  
luazul  
( BEÇA, 1995, p. 98)

No mesmo livro e imbuído da mesma técnica concretista temos o poema *Variações para música dodecafônica*, para o qual valem as mesmas considerações feitas acerca do poema anterior:

Noiteia	noitestelar
Noitectriz	noitemporal
noitenra	noiteimosa
noitensa	noitempenada
noiterna	noitecedeira
noitívaga	noitecnicolor
noitemperada	noiteatral
noitecnocrata	noitextual
noitelefônica	noitemerária
noiteleguia	noitemporã
noitelúrica	noitentáculo

noiteórica  
noitépica  
noitérmica  
noitez  
noiterminal  
(BEÇA, 1995, p. 138)

Observemos como Aníbal Beça dinamiza o espaço: utilizando uma sintaxe espacioso-temporal o poema ideograma da noite, numa leitura horizontal, faz uso de grandes pausas no discurso, proporcionadas pela utilização do recurso tipográfico, e na vertical poderá formar a imagem de um cálice, proporcionando uma pista de leitura do aspecto visual-significativo. O autor também abole o uso da pontuação. Como observou Augusto de Campos acerca desse aspecto da poesia concreta,

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir à gama de inflexão que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção( 1975, CAMPOS, A.; CAMPOS, H. PIGNATARI, p. 18).

Há de destacar, ainda, que no lugar do enfoque metonímico do poema anterior, o autor se vale da metáfora e introduz, à maneira mallarmeliana o espaço, deixando de lado, musical e poeticamente, como na música dodecafônica, o elemento harmônico a favor da introdução do silêncio como contraponto rítmico, dissonante do ponto de vista musical.

Observa-se ainda que, se por um lado, há um certo efeito estabilizador na estrutura visual do poema, enquanto figuração do cálice e toda a sua simbologia, os efeitos semânticos obtidos da condensação dos fonemas sugerem uma diluição sutil do simbólico para o alegórico e para o metalinguístico. Os dois poemas anteriormente mostram a importância da pesquisa formal de Aníbal Beça sua reflexão diante do contemporâneo.

Nesse sentido, é significado o poema do mesmo livro, intitulado *Para música programada em computador. Canto infopoético à maneira de Nanni Balestrini e Pedro Barbosa*. A filiação metalinguística do poema é claramente nos primeiros versos. A referência é direta ao célebre poema de Mallarmé *Un Coup de Dés*, considerado pelos concretistas o poema “constelar”, precursor de todo o movimento:

A concepção de estrutura pluridivida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética, torna peremptória toda a relojoaria rítmica que se apoie sobre a “rule of thumb” do hábito metrificante. Dessa verdadeira rosácea verbal que é *Um Coup de Dés* emerge, como elemento primordial de organização rítmica o silêncio, aquele que é, para Sartre, “um momento do silêncio” e que, “como a pausa, na música, recebe seu sentido dos grupos de notas que o cercam” (1975, CAMPOS, A.; CAMPOS, H. PIGNATARI, p. 30)

O poema em questão faz referência a dois artistas importantes da contemporaneidade, o italiano Nanni Balestrini e o português Pedro Barbosa, ambos preocupados com a criação e teorização sobre a arte, dentro do contexto do desenvolvimento da eletrônica e da cibercultura.

Para melhor compreender o poema, é necessário esclarecer o conceito da informática de bit, menor informação que pode ser armazenada ou transmitida via computador, que curiosamente assume, na linguagem binária, os únicos valores lógicos de verdadeiro ou falso, 0 ou 1, o que equivale nos meios eletrônicos como os capacitores,

por exemplo, à ausência ou presença de corrente elétrica. De posse disso, é possível entender o ritmo. Trata-se, pelos menos em parte, como nas duas peças anteriores, da proposta concretista do poema como criação de um campo relacional a partir de um núcleo gerador( 1975, CAMPOS, A.; CAMPOS, H. PIGNATARI, p. 10).

Num lance de dados  
Nas peças de um ábaco  
(Mallarmé= Ying-Jung= Yang)  
a Noite é noite  
no mistério das sombras  
ou a noite é o ocaso da Noite?  
Se a presença da treva é mistério em ausência  
como fica a noite  
ante o mistério presente da Noite?  
A noite vira Noite?  
Porventura a Noite é maior  
Em Treva e Sombra  
ou o maior e menor da noite  
é síntese de seu mistério  
de Treva e Sombra  
ou o seu contrário?  
Por acaso o escuro define a Noite?  
e a presença do Mal  
ou ausência da luz  
será presença da noite  
na ausência da Lua?  
Onde a contradição? Onde a diferença?  
Acaso a Lua e a Noite  
carecem do Homem na presença da luz  
na ausência do Bem?

[...]

ou o homem é  
ausência  
do Mal na  
presença  
da Mulher  
Acaso o homem é  
binário na  
programação  
da Vida?

Porventura a natureza cartesiana  
é a presença binária da vida  
na ausência da programação

Perguntar não ofende

(embora lugar comum)

- Fora da informática?  
há salvação?

- Aceite o caminho  
da luz sistêmica.

- Ok my lord  
disque 00 para armazenar  
os nossos pecados  
com  
puta  
dor  
(BEÇA, 1995, p. 142-144)

Nesse caso, o núcleo é, no plano do significado, a dialética ausência-presença, orgânico e o inorgânico, o cartesiano e o místico, observável pela contraposição de elementos aparentemente opostos, como bem e mal, homem e mulher, ying e yang, além da substantivação de algumas palavras fundamentais como Noite, Treva, Sombra, Homem, Mulher, Bem e Mal; no plano rítmico trata-se ainda do par som-silêncio; no plano visual temos a contraposição barroca claro-escuro. Vale salientar, ainda, o uso da técnica concretista da palavra cabide, na decomposição da palavra computador, estabelecendo leituras diversas para o fecho do poema.

Pela análise das quatro peças dessa seção verificamos que há na estética de Aníbal Beça uma tensão do que foi a da própria experiência do concretismo em seus problemas teóricos, culminando com sua revisão pelo neoconcretismo, enquanto questionamento do ortodoxismo da teoria concreta. Desse modo, parece haver uma contradição entre a clareza, a concisão, a comunicação, apregoada pelos concretistas, e o retorno ao barroco no estilo mallarmeliano, arte da incompletude, do infinito, da complexidade, enfim, uma perspectiva da arte enquanto aberta. Haroldo de Campos, tentando resolver essa questão afirma sobre o poema:

Afinal, o oxímoro (a coexistência dos contrários) é a figura-rainha do Barroco e barroquismo não se opõe a construtivismo (Bach, o matemático da fuga, é um barroco; a geometria curvilínea de Niemeyer em Pampulha ou em Brasília é, ao mesmo tempo, construtiva e barroquizante). (CAMPOS, H., 2010, p. 272)

Se do ponto de vista do código, esses poemas demonstram uma tendência à concentração, ou seja, ao tratamento racional da palavra-coisa, há também uma tendência estética ao aberto, ao irracional, ao subjetivo, ao erotismo, como frutos dessa contradição

inerente, desse claro-escuro que permeia o mundo barroco. Nesse sentido, é interessante, com SARDUY(1979, p. 78), observarmos que a forma aberta do barroco, em seu intento contraditório de ser a um só tempo, totalizante e minucioso, ou seja, é como espelho, reflexo redutor do que o envolve e o transcende. Isso explica o narcisismo recorrente na poética de Aníbal Beça e sua tensão entre uma estética da concentração e uma ética do desperdício, ou seja, um jogo erótico da linguagem cuja finalidade está em si mesmo ou em função do prazer. Desse modo, a referência a Jung, do “*Canto infopoético à maneira de Nanni Balestrini e Pedro Barbosa*”, contraposto ao arranjo e ao motivo matemático do poema, dá-nos uma ideia dessa tensão em jogo.

Os concretos tentaram decretar encerramento do “ciclo histórico do verso”, e fizeram isso respaldados pela visão sincrônica, que englobava ao mesmo tempo seus precursores num mesmo presente, precursores que formavam o primeiro *paideuma*, ao qual durante as atividades de Haroldo, Décio e Augusto foram-se somando mais escritores nacionais e internacionais:

Precursos: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): métodos ideográficos. joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpretação orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligramme*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuição para a vida do problema. No Brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. João Cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro e a psicologia da composição* mais *antide*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. (CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, p. 215-216)

Como o grupo *Noigandres* e Haroldo de Campos entendiam a poesia que faziam como sendo consequência de uma contracorrente inventiva, cabia uma revisão do passado, aproximando-o do presente de produção, o que também levaria a uma nova abordagem do nacionalismo. A essa maneira “dialógica” de entender a literatura, Haroldo unirá o conceito de antropofagia, de Oswald de Andrade. Uma vez que esse conceito significa “devorar” o elemento adventício para que se produza algo novo, para que se fabrique a diferença, serve por sua vez como versão modernista do que poetas barrocos como Gregório de Matos executaram, quando engoliram o código barroco e devolveram uma poesia cheia de tupinismos e africanismos. A antropofagia revisitada pelos

concretistas era uma maneira de entender a poesia e a arte de modo geral como um processo de universalização da literatura feita no Brasil.

Como já observamos é notória a ideia de *paideuma* em Aníbal Beça. A maioria de suas obras e reuniões contém poemas que dialogam intensamente com uma tradição universal da poesia, estabelecendo um diálogo com uma variedade abundante de poetas de diversas nacionalidades, ao que parece, partindo da perspectiva dos concretistas:

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apoie sobre um *continuum* meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a ideia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriana, de transformação qualitativa, de culturmorfolgia: *make it new*. (CAMPOS, 2006, p. 43)

Essas preocupações estão contidas nos textos de Ezra Pound e no conceito de *paideuma*. Na *Suíte*, seção de poemas dedicados, encontramos o texto *Treno tardio para Ezra Pound*, no qual o poeta amazonense presta uma homenagem ao mestre americano e às figuras centrais do grupo Noigandres, os irmãos campos e Décio Pignatari:

## EZ

Da massa  
provincial-  
mente  
amante  
assume

pão de ondas  
megahertz

pa  
ro  
la

Arrulha a rola  
*nell mezzo*  
da  
bo-  
ta

tosc/ana

Um só/lado des-  
bota  
Outra pisa forte

cant/ares  
des-  
    conta  
        cantos  
    Ó comuns  
    ponde  
    a mesa  
    assoma  
    a culpa  
    assume

Réu no  
re-  
pasto  
da  
colheita

espan-  
talho

preso na gaiola  
    viu  
as talas da mandala  
    vivo vestido

v  
e  
r  
t  
|  
c  
a  
|

viu-se  
    |  
    deo  
    grama

espant-  
ando  
páss.-  
aros

num canto

c-  
alado  
t-  
riste



Aroma de Roma(~)

NOIGANDRES

Platão te acolheria  
em sua  
re(‘)  
pública

Na sur-  
dina  
na esc-  
alada  
na sur-  
presa

nós comemos  
do teu pão

en  
gas  
ga  
dos

(BEÇA, 1995, p. 191-5).

No poema em questão, observamos diversos aspectos da proposta concreta de criação do poema como o emprego diverso tipográfico logo no início do poema, retirado das duas primeiras letras do nome do poeta homenageado, bem como o uso da palavra Noigandres, em caixa alta, bem como a posição tipográfica diferentes dos blocos de estrofes, que podem indicar uma diferença de entoação da leitura que começa num tom mais alto para terminar num quase sussurro.

Há três motivos no texto, como se pode observa pelo uso tipográfico diferenciado: dois deles se referem aos motivos puramente dedicatórios, prestados a Ezra Pound e ao grupo concretista; o terceiro motivo é metalinguístico, pois, trata-se de mais um texto que discute, numa concepção moderna, o sentido do ato poético e, notadamente, pelo uso da metáfora pão, ressalta a própria ideia de paideuma.

Observamos, desse modo, que a estrutura do poema, no seu motivo metalinguístico, permite uma interpretação que coloca em evidência a filiação do autor a ideias sobre o processo de criação poética do concretismo que foram buscadas em Pound, como o equilíbrio entre os aspectos fundamentais do texto poético(a fanopéia, melopeia e logopéia), o uso do método ideogramático de composição que, baseado no ideograma chinês, busca o aspecto visual, não-verbal do poema, numa composição em gestalt; além

disso, ressalta-se o princípio *make it new*, ou seja, a ideia de que a tradução, a leitura e a releitura dão nova vida ao texto literário.

Dentre dessa mesma linha de pensamento há na obra de Aníbal Beça, espalhado pela obra, uma gama variada de poemas que destacam o aspecto metalinguístico da poesia, como o breve poema *Buginganga*, esse breve texto:

No garimpo do lixo  
A ganga é ouro  
Na bateia do olho.  
(BEÇA, 2008, p.163 )

Aqui a referência ao princípio poundiano do *dichten ou condensare* é evidente. Nesse breve texto metalinguístico mais uma lição poundiana é colocada em evidência: a de que poesia deve ser a forma de expressão verbal mais condensada ( POUND, 2006, p. 40). Por outro lado, tanto nesse texto como no anterior, o aspecto neobarroco sutil se destaca pelo oxímoro entre uma vontade estética posta em jogo intencionalmente e um resultado que aponta para uma outra dimensão que o texto evidencia; em outras palavras, a estética do *condensare*, como observamos pelas imagens do espantinho contra os pássaros ou da canga contra a bateia, em seus racionalismos, sua funcionalidades, que permitiriam, por exemplo, a entrada do poeta Ezra Pound na República de Platão, destoam do efeito produzido.

Desse modo, a vontade de condensação presente no ritmo perifrástico dos blocos de texto e a receita do segundo poema destacam o alegórico, aquilo que está por trás do discurso, ou seja, a presença de elementos rechaçados, cujo conteúdo manifesto não deixou de ascender seus conteúdos à superfície textual:

[...] toda a literatura barroca poderia ser lida como a proibição ou exclusão do espaço escritural de certos semas – em Góngora, por exemplo, o nome de certos animais supostamente maléficos – que o discurso codifica apelando para a figura típica de exclusão: a perífrase. A escritura barroca – antípoda da expressão falada, de toda a poética do direto, ou como se diz entre nós, de toda poesia da antipoesia – teria como um dos seus suportes a camuflagem, a omissão, ou melhor, a utilização de núcleos de significados “indesejáveis”, mas necessários, para os quais convergem as setas dos indicadores[...] – Toda palavra teria como último suporte uma figura. Falar já será participar do ritual de perífrase, habitar esse lugar – como a linguagem sem limite - que é o palco barroco( SARDUY, 1979, p. 74).

## 2.4 O PALCO BARROCO DA VIDA

Há uma notória carga dramática na poética de Aníbal Beça, talvez fruto de seu envolvimento com o teatro. No mais também é possível verificar que esses elementos teatrais da poesia do autor são predominantemente de inspiração barroca. Podemos perceber pela leitura de diversos poemas, dentre os quais destacamos, de forma mais evidente o poema *Picadeiro*, de *Palavra Parelha*, peça inclusive dedicada ao autor do teatro barroco espanhol Caldéron de La Barca:

Estava sossegado lá no fundo  
do meu eu e de mim sem muita pressa  
nesses momentos calmos que circundo  
roteiro e enredo em ato que começa  
minha descida ao palco do meu mundo  
que venho e represento a farsa dessa  
comédia que é da parte em que aprofundo  
a pena desgarrada em vã promessa  
de bem cantar somente o mais fecundo  
sonho sonhado sem a dor expressa  
que a vida vai me dando num segundo  
o desempenho em títere da peça[...]  
(BEÇA, 2009, p. 166).

Como ressaltou Carpeaux (1990, p. 12) a palavra teatro, sinônimo de divertimento alegre no Renascimento, retoma uma significação “política” e cósmica e, nesse sentido, é um *theatrum mundi*, na qual todas as artes servem aos fins da encenação. Assim, se o destino dos homens do teatro renascentista depende dos caprichos da deusa pagã Fortuna, na tragédia barroca reencontramos, em versão cristã, o Destino da tragédia antiga, representado pelas forças cósmicas cujos representantes terrestre são a Igreja e o Estado. O teatro tornar-se-á centro da cultura barroca:

Os arquitetos desenham também os costumes suntuosos, de uma variedade inesgotável, e ajudam a dispor os coros, servidos pelo novo estilo homofônico da música profana. Não há meio de expressa que não esteja aí representado[...]. O barroco é o estilo - e o tempo - da representação, por excelência. A mesma ponta contorna com suas suntuosidades a cena, a corte, o altar( CARPEAUX, 1990, p. 13).

No poema apontado acima, verificamos como o eu lírico faz referência ao sonho, reiterando pela aliteração do fonema “s”, prolongando-o, o que nos leva a refletir o sentido metafísico do teatro que se manifesta na arte barroca. Como discute CARPEAUX(1990, p. 14) essa visão é corolário da mudança na perspectiva que o barroco impõe, em suas transformações estilísticas em relação ao Renascimento, no que se refere à perspectiva e à mudança de cena, correspondentes às transformações colocadas por Wolfflin de uma “forma fechada” para um “forma aberta” e do “estilo plano” para o “estilo profundo”, cuja profundidade se refere à “liberação das fronteiras”, liberdade de mudança de cena no teatro.

Nesse sentido, no teatro moderno, desde o barroco, a perspectiva é qualidade de certos espaços e de outros não, como o espaço da cena possui a perspectiva, enquanto o do espectador, a sala, não, como na arquitetura o espaço separativo do barroco se impõe ao espaço aditivo do Renascimento:

Na Idade Média, o espaço dos espectadores e o espaço dos atores coincidem, todo mundo participa do espetáculo dos Mistérios; no Renascimento, os dois espaços se adicionam e se completam, avizinham-se; no Barroco, os dois espaços estão radicalmente separados. É uma transformação radical. A cena se transforma, pela primeira vez, em um “mundo de ilusão”. É por isso que o assunto “sonho” é tão caro ao teatro barroco que encontra aí a sua mais íntima substância[...] (CARPEAUX, 1990, p. 14)

Para Carpeaux (1990, p. 15) a perspectiva, o sonho, a ilusão são sinônimos que traduzem a alma do teatro barroco, cujo corpo material seria a mudança de cena, que faz da arte barroca do teatro uma concepção metafísica expressa pelo movimento dinâmico da cena, numa espécie de balé ilusionista.

Teatro de cunho moralista, assim como a poesia o foi na época barroca, oscilando entre uma perspectiva estoica e por vezes epicurista, mas católico, optando pelo livre arbítrio, identifica aqueles que se entregam ao mundo a marionetes, fantoches de suas paixões mundanas, como as personagens da *Balada como/vida para acompanhamento de cítara e tabla, dançada e cantada por muitas vozes à maneira de mantras*, do livro *Suíte para os habitantes da noite*, onde o autor dá voz a personagens associados ao mundo urbano noturno e às paixões, figurantes de uma dramatização barroca onde cada primeiramente tem a palavra e no final, em uníssono, suas vozes, na representação cósmica do mundo transformam-se em peças de um balé mudo:

[...]

Poeta –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que nada  
num solto cavalo sem brida  
uma égua fogosa adestrada  
as queixas de um falso suicida  
são ternas canções dessa estrada

Músico

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que um pífaro  
num sopro de som desabrido  
nos pés desse sonho tão ínfimo  
uma imagem só dissolvida  
na breve balada sem ritmo

Policial –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que engano  
um trocar de pé na descida  
um passo a mais sendo paisano  
é bala de guerra perdida  
nesse mapa cotidiano

Prostituta jovem –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que acerto  
inclusive o erro e a decaída  
que são como frutos de enxertos  
plantados nas curvas perdidas  
colhidos no mesmo contexto

Estudante –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais valia  
lucros & perdas – dor mais doída  
na conta melhor que se avia  
flor da ganância desmedida  
tão do Homem nessa porfia

Cheira-cola –

Vida pra que te quero vida?

Todos –

Uma vida é só uma vida  
só uma vida é vivida  
melhor se for dividida  
e tudo mais é só  
e tudo mais é  
e tudo mais  
e tudo  
e

( BEÇA, 1995, 167-9)

Nesse poema o tom narcisista se eclipsa em favor do Outro, aquele que é belo porque é diferente. Esvaziamento do eu lírico, experiência mística cuja ideia do mantra traduz a percepção da poesia como experiência mística, mas também concreta como observamos pela fala das personagens que trazem os elementos concretos da vida como o as imagens da “bala perdida” do Policial e da “mais valia”, colocada pelo Estudante.

Numa forma dramática cujo ritmo lembra Morte e vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, o autor tenta refletir o Outro através do diálogo com os personagens da noite urbana. Há de destacar a imagem do travesti, que em si é já um duplo, traduzindo metaforicamente o caráter andrógino da escritura neobarroca.

Sob uma perspectiva já apartada do caráter moralizante do viés teatral propriamente barroco, eminentemente moralizante, o eu lírico do poema *Picadeiro*, moderno, de posse de uma experiência que o homem da época do barroco não viveu, a ironia do romantismo e sua vontade de infinito, assume-se como ser de paixões, portanto, “títere”, invertendo o valor negativo que a ideia tinha no período do barroco.

Outro ponto a salientar, novamente com Carpeux(1990, p. 16) é como a contrarreforma afirmou a vaidade do mundo, tema caro da poesia barroca. É mais outra herança do estilo na poesia de Anibal Beça como podemos notar pelas imagens recorrentes de Narciso e do espelho. Ora, se a vida é representação, sonho, sua pompa não passa de ilusão. Mas o “títere”, por sua posição privilegiada na perspectiva da cena o leva a compreender a ilusão de si e dos outros, personagens do teatro do mundo, fantoches barrocos, em seus gestos autômatos e, portanto, risíveis.

O Barroco é um mundo de grandes preocupações e angústias e um pessimismo trágico dirige-se contra o mundo, perturbando-o pelo pecado, decompondo-o

sistematicamente, numa atitude que contém certa ironia, o avesso espiritual da ascese. Ironia, não no sentido romântico, mas um desconforto que se exprime por meio do cômico e de um naturalismo grosseiro que sublinha o caráter fútil do terrestre, para opô-lo ao sobrenatural. Como salienta Carpeaux( 1990, p. 19), nesse caso, trata-se de luta e decisão entre o mundo e o sobrenatural, o imanente e o transcendente.

No caso dos poemas *Balada como/vida para acompanhamento de cítara e tabla, dançada e cantada por muitas vozes à maneira de mantras* e *Picadeiro* trata-se do confronto moderno entre o racional e as paixões. Mas se o racional mostra-se absurdo, cuja alegoria *Guernica* nos fez ver, a vida do homem moderno, seu *theatrum mundi*, também não passa de mera ilusão de fantoches e de seus gestos autômatos restando ao eu lírico dos dois poemas o refúgio nas paixões e, no caso do poema *Picadeiro*, o riso diante da “farsa”. Há de se entender a importância dramática da intervenção do cheira-cola na *Balada como/vida para acompanhamento de cítara e tabla, dançada e cantada por muitas vozes à maneira de mantras*: vida pra que te quero vida? Curiosamente o mais prosaico do poema é também o mais dramático e contundente, espécie de epítome do poema e da atitude barroca.

Podemos afirmar, ainda, referindo-nos desta vez ao poema *Picadeiro*, que este estabelece uma não gratuita intertextualidade com a obra teatral de Calderon de La Barca, ponto culminante do modelo teatral barroco, criado nos finais do século XVI e começo do século XVII por Lope de Vega. De fato, o texto traz à baila o ilusionismo e o riso do barroco, característico daquele teatro. Para viver as mesmas dores, o arlequim( “doce vagabundo”), máscara do eu lírico, trágica e séria em *Guernica* e na *Balada como/vida para acompanhamento de cítara e tabla, dançada e cantada por muitas vozes à maneira de mantras*, cede espaço ao riso. Duas versões do ser, duplo papel. Por esse motivo, o drama da representação poética em Aníbal Beça dar-se-á no palco barroco.

Se o palco da vida é barroco o meio artístico para tal é alegoria. Nesse sentido, poemas como *Picadeiro* são alegorias, que tem tom teatral barroquista buscam a transcrição do mundo, cujo sentido foge, em um nível mais elevado, simbólico. Estabelece-se uma tensão, onde o mundo aparece ao pessimista e melancólico do barroco como alegoria da morte. Nesse sentido, pode-se compreender a afirmação de Carpeaux(1990, p. 20) de que na tragédia barroca não se tem necessidade de um fim trágico, já que a própria morte é aí uma apoteose, como no poema *Memorial da Fala*, de *Palavra Parelha*, reunião de poemas com o mesmo:

[...]

Fui aos longes da infância atrás de ausentes  
Levado pela paz de uma saúde  
Vivida no circuito da família  
Em muito igual a muitas por aí  
Que ensinam na primeira convivência  
A crença do homem múltiplo de si.

E multifacetário mostra máscaras  
Tatuagens tomadas ao acaso  
Em cena aberta sem nenhum decoro  
Não sabendo o papel em seu disfarce  
De apresentar a dúvida vestindo  
As várias personagens desse enredo.

Ah, dubiedade tão presente!  
Anúncio previsível e olvidado  
Porque fracassos de outros não se somam  
Aos nossos de vivência não havida  
Porquanto a dor é única ao senti-la  
E cada corpo hospeda um terno algoz

Águas serenas hoje me socorrem  
Na fala desse afago que me lava  
Nessa ablução sem culpa em que preparo  
A presta travessia inevitável  
Sem antes convocar minhas lembranças  
Filtradas num decurso em claridade

Agora só me resta a calma espera  
Nos osso do silêncio se atritando  
Porque ouvir é preciso mais que a fala  
Da surda voz marinha adormecida:  
Ondas de folhas – verde cemitério  
Em que menor me afogo em mar maiúsculo.  
( BEÇA, 2009, p. 66-7)

Como salienta Ávila( 1994, v.2, p. 253) a formação cultural brasileira começou a esboçar-se no primeiro século de colonização sob a égide da religião e do teatro, sobretudo o teatro barroco de Calderón trazido pelo jesuítas, que instauram entre nós os seus métodos e organismos de educação e catequese. A igreja, aliás, salienta Ávila( 1994, v.2, p. 254) há muito vinha valorizando o teatro como meio de edificação piedosa:



No Brasil, não foi outro o processo utilizado pelos jesuítas, que nas festas do calendário litúrgico – mesmo fora delas – atraíam aos pátios das escolas e capelas colonos e indígenas, fazendo-os participar como atores ou simples espectadores de dramatizações ingênuas, porém, capazes de suscitar a uma só vez o sentimento de fé e o comprazimento artístico. E nos colégios da Companhia de Jesus o estudo do teatro era matéria curricular, incluídas nos programas regulares. Inseminado assim na alma coletiva que se estava plasmando, o gosto pelo teatro viria por certo ajudar a criar o espaço preciso para a fantasia sensível, para a imaginação estética do homem brasileiro( ÁVILA, 1994, v.2, p. 254).

Posteriormente, quando a sociedade se estrutura em bases urbanas e rurais definidas, o teatro já estará entre as manifestações mais importantes ao lazer das populações, figurando como coroamento dos grandes festejos de regozijo público. Interessante observar que, a despeito disso, o eu lírico do poema *Picadeiro* tende a identificar-se com a comédia erudita, literária e erudita, quanto com aquele gênero teatral mais popular do barroco, a *Commedia dell'arte*, surgida na Itália no começo do século XVI(MARGOT, 2001, p. 53). Observamos assim uma tendência do barroco e da poética de Aníbal Beça de mesclar o erudito e o popular:

Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dele sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas( MARGOT, 2001, p.353).

Nesse sentido, observamos que Aníbal Beça enfatiza, em *Picadeiro*, o caráter de imitação daquele teatro em face da comédia erudita. O eu lírico adota a mesma postura dos atores della'arte, que eram no sentido original da palavra, artesãos, improvisadores, prestidigitadores, que tiveram como ancestrais os mimos ambulantes.

## **2.5 O REPERTÓRIO BECIANO DAS PAIXÕES**

Outro ponto que merece atenção na poética de Aníbal Beça é o topos da dialética razão-paixão, presente no período barroco, cujos aspectos na poética do autor já foram levantados e analisados, *an passant*, em alguns momentos anteriores, como em

*Alemanda em louvor a Eros.* Nesse sentido é o pathos que impulsiona a confecção do poema *Palavras da Tribo*, da reunião *Palavra Parelha*, sugestivamente do livro *Lâmina Aguda*:

Quem há de me culpar  
pela omissão  
Se irado sentimento  
me exaspera  
Aos gritos dessa voz  
sem mais cores  
De êxtase desbotado  
em desespero  
Tangendo um tanto cedo as muitas dores  
Do verde esmaecido  
da floresta  
Da gente antiga expulsa de arredores  
Que eram posses das tribos  
desde sempre  
Eu vi meninos vi  
os nossos índios  
Curimins, as cunhas,  
velhos guerreiros  
degradados, pedintes, invasores  
esbulhando terrenos  
de terceiros  
À mercê da justiça  
e seus valores  
Então me perguntei:  
“Que poesia  
escrever nesse tempo de ruínas?”  
Se me calo alguém logo  
já me enquadra  
como poeta cúmplice da farsa  
engagé  
anacrônico  
ecochoato  
Ah, mas a flecha em chama da palavra  
Retesa em arco trágico  
dispara  
E vai e atinge o alvo  
do silêncio.  
Adeus lirismo!  
Sangra meu repúdio.  
(BEÇA, 2008, p. 311-312)

Composta na forma do verso livre e num estilo mais prosaico tem o mesmo sentido de reação, de intervenção no real do poema *Guernica*, embora aqui, o

posicionamento seja mais resoluto e claramente político, como observamos pelo uso do termo “engagé” e do verso “Adeus lirismo!”, seguido imediatamente de “Sangra meu repúdio”. Os elementos do poema apontam para uma clara eleição do conteúdo social da arte em detrimento da forma e da dimensão subjetiva e apresenta uma dicção laudatória, que dizer, parece composto num sopro como um grito de revolta, um desabafo, tendência identificável pelo sua configuração espacial-rítmica e pela escolha em concentrar a pontuação na parte final do poema. O que o eu lírico coloca em jogo é uma paixão.

Como afirma Lebrun(2006, p. 17) a paixão é sinônimo de uma tendência, de bastante forte e duradoura para dominar a vida mental. E é sempre provocada pela presença ou a imagem de algo que nos leva a reagir, geralmente de improviso:

Ela é então sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro. Um ser autárquico não teria paixões. Pode-se imaginar um deus irritado ou um deus amoroso? É verdade que os poemas homéricos estão cheios dessas histórias. Mas é justamente por isso que Platão denunciava sua nocividade. Os poetas, afinal, “são grandes mentirosos”, acrescenta Aristóteles( LEBRUN, 2006, p. 18).

Num sentido mais amplo, não existe paixão onde não houver mobilidade, imperfeição ontológica. A paixão, desse modo, é dado da existência humana com o qual temos que conviver e até certo tirar proveito, motivo pelo qual, salienta Lebrun(2006, p. 18), Aristóteles faça a análise filosófica da paixões no seu tratado da Retórica. Nesse sentido, suscitá-las ou pacificá-las em seus ouvintes é a técnica do orador que deve saber jogar com os impulsos emotivos.

O tema das paixões no barroco é suscitado sob a perspectiva aristotélica de seu controle em vista de um objetivo, já que se trata do estilo da persuasão. Já esclarecemos o sentido político implícito no uso das paixões que o estilo fez. Sua vontade de síntese, na qual observamos tanto uma vontade clássica, quando a imediata vontade anticlássica que dissolve o cânone. Dupla vontade, dilaceramento, são características do estilo e suas recorrências.

A modernidade, com a ideia da morte de Deus ou pelo menos com o deslocamento da religião para uma outra dimensão, a da subjetividade, vindo a questão da religiosidade poder torna-se ela mesma uma paixão, o problema das paixões não se concentra mais na dialética espírito versus carne. Mas a morte de Deus nem por isso tornará o homem autônomo, livre para o cultivo das boas paixões, como salienta Rouanet(2006, p. 456):

Mas existe outra forma de razão louca, no registro ético, igualmente geradora de heteronomia: a que em vez de reprimir, preconiza e promove uma liberação pulsional dirigida, no interesse do poder. Marcuse criou o conceito de sublimação repressiva, pelo qual o sistema social existente encoraja uma liberação administrada das paixões, com vistas à preservação do status quo. Mas muito antes disso, o fascismo já havia estimulado uma exteriorização parcial das paixões destrutivas, para gerar nas massas a agressividade anti-semita. Era essa a função psicodinâmicas dos comícios nazistas (ROUANET, 2006, p. 456).

Desse modo, não sendo boas nem más a princípio, o barroco e o neobarroco mobilizam elementos passionais em vista de uma dicção mais erótica, fazendo da linguagem a parte lúdica da contraposição luto e jogo, luto e luxo, como pensada por Chiampi(2010), tornando a escritura uma espécie de tatuagem:

Inscrever sentenças na página, adereços rituais de cerimônia mágica. Sentir a carnadura das palavras, em gozo bacante; ceder a seus jogos, permutações de cores e linhas como a pele do tigre ou loucura de um deus. Espaço entre som e luz, sentido e mistério, o barroco faz da arquitetura verbal um delírio visionário( DANIEL, 2004, p. 17).

Por esse motivo, podemos entender o caráter muitas vezes erótico da poesia de Aníbal Beça, com o uso de abuso das aliterações de grande parte dos poemas e as imagens que se relacionam às paixões mais profundas da psique humana como a recorrência da imagem do lobo:

[...]

Ah, duração de gozo interminável  
onde o tempo é objeto sem valor  
pois o moto maior de todo amante  
é um antigo relógio sem ponteiros

Ah, o lobo da memória me assaltando  
a devorar auroras e crepúsculos  
mas me salva este mar da lua espelho  
onde liberto sou e recomeço  
( BEÇA, 2006, p. 43)

Por vezes o autor invoca o próprio deus grego Dionísio, como no poema *Dionysio*, do livro *Chuva de Fogo*, reunião *Palavra Parelha*:

Ungido para o fado e a nova festa  
meu carnaval profano já celebra  
as quarentenas dívidas da carne  
na cela de costelas das mulheres

Como devasso réu, confesso fauno  
no vinho das delícias me declaro  
sem culpa e sem pecado original  
pois nessa pena sou igual a tantos

Já disse certa vez em cantoria:  
de nada me arrependo e reconfirmo  
agora que o meu tempo é só de gozo

[...]  
( BEÇA , 2009, p.189).

Os poemas eróticos são marcantes celebrações da vida, enquanto natureza, cujo ato de amor é sua tradução mais singular, como no poema *Bacante I*, de *Filhos da Várzea*:

O mar lava a concha cava  
e cava concha lava o mar  
como a língua limpa lava  
tua concha antes de amar.

Delírio da estrela-d'alva:  
mistério da preamar  
vinda e volta abrindo a aldrava  
concha do paladar.

[...]

Suspensões da reflexão, da racionalidade, do ego, são mergulhos do eu lírico no *carpe diem*, entendido não à maneira clássica, que guarda a proporcionalidade que Horácio foi busca no estoicismo e no epicurismo, mas barroca, quer dizer, apaixonada e festiva, como no poema *Moringa*, também do livro *Chuva de Fogo*, da reunião *Palavra Parelha*:

Rego tua língua fresca  
com água de sílabas  
enquanto pétala de argila

um alfabeto sua poroso  
no barro da palavra.

Boca de argila furtiva  
carregas um deserto  
na aridez do desejo  
mas é dentro de ti  
que brota o silêncio do cacto.  
[...]  
(BEÇA, 2009, p. 190)

Como vimos, a dimensão das paixões, mais precisamente o momento em que as mesmas transbordam o cálice do topos racionalidade e paixão que atravessa a poética do autor é a lavra de alguns momentos marcantes da poesia de Aníbal Beça, o que demonstra a importância do conceito de festa dentro de sua poética. Por esse motivo a referência ao carnaval do poema *Dionysio*. O elemento festivo, por assim dizer, da poética de Aníbal Beça contrapõe-se à sua tendência ao luto, à melancolia, à reflexão - onde se nota uma racionalidade mais marcada e reflexão formal mais aguda - em prol de uma poética do êxtase e da utopia estética, momentos de pura celebração da linguagem e da vida.

Por esse motivo o haikai como os conjuntos *No país do Carnaval* e *Dos olhos da Amada*, além do cultivo de diversas inventividades formais como o senryu, variante do haikai; o poetriz, outra variante do haikai; o renga, notadamente o *Chá das quatro*, composto a quatro mãos com o poeta português José Félix. O elemento festivo é também a pura celebração do dia quando o eu lírico coloca sua verve lírica em meros *Apontamentos para um empinador de papagaios* ou se coloca na pelo do amor natural da série *Cantares Bacantes*, de *Filhos da Várzea*, e *Moringa*, extraído do livro cujo título sugestivo é *Chuva de fogo*, da reunião *Palavra Parelha*. Vejamos o poema *No país do Carnaval*:

CARNAVAL  
ritmo de marcha-  
chora um pierrô na hora  
negra que atarraxa.

MAESTRO  
O momo balança  
sensual no carnaval  
A ginga da pança

TRIO ELÉTRICO  
Se o povo balança  
nem sempre é feliz quem tem  
a alegre frevança.

MILAGRE  
na dança do samba  
Brasil: desfile de anil  
no jeito de bamba

BRASILEIRÍSSIMA  
o bloco dos sujós  
em trote leva o pacote  
dos próprios sabujós

QUARTA-FEIRA INGRATA  
o fim de carnaval  
acorda o Brasil nas hordas  
do choro geral  
(BEÇA, 2008, p. 208-10)

Trata-se do mesmo tema do poema *Libertinagem*, obra de Manuel Bandeira. É o carnaval, a nossa festa da alegria, tema também recorrente nas obras do poeta amazonense. Mas o carnaval, como festa brasileira, não é somente dionisíaca, não se trata somente de paixão, mas nas imagens do pierrô, da “hora negra que atarraxa” e na constatação de que quem dança nem sempre está imbuído daquela felicidade que muitas vezes se associa ao festejo, verificamos o caráter duplo do carnaval numa concepção barroca, onde se vê uma condensação de um *pathos* no qual se fundem êxtase e dor.

### 3.. A CONCEPÇÃO DE “UMA ANTOLOGIA À BEÇA”

A tese da recorrência do barroco no poeta amazonense já foi levantada, *un passant*, pelo também poeta e crítico literário Zé Maria Pinto, em posfácio para a obra *Suíte para os habitantes da noite*, de 1995. De fato, o crítico já apontava naquela obra a tendência do autor para a busca do equilíbrio entre noite-dia e razão-loucura, sem que se estabeleça uma predominância de valor, mas a busca de um equilíbrio. Equilíbrio dinâmico, poderíamos acrescentar.

De fato, se refletirmos acerca da capacidade de síntese dinâmica do barroco, sua dupla vontade clássica, de estabilização, e ao mesmo tempo anticlássica, desestabilizadora, podemos entender porque toda arte barroca é eminente aberta. Isso explica a vocação experimental do poeta, que cultivou, além das formas consagradas e mesmo do haikai japonês, o poema concreto, o poema práxis e a poesia marginal. E se existiram ainda outras tendências, como o poema intersemiótico e outros experimentos, se não foram levados a cabo pelo autor, seus poemas demonstram que eles estavam no horizonte de suas preocupações estéticas.

A princípio tratar-se-ia de uma reunião dos poemas da poesia de Aníbal Beça pelo enfoque do “barroco moderno” (CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, p.33) . Por outro lado revelou-se inócuo o propósito, tendo em vista o volume de reuniões já implementadas da obra do autor. Nesse sentido, temos grande parte de sua obra reunida nos volumes *Banda de Asa*, datado de 1998, que engloba desde a estreia *Convite Frugal*, de 1966 até *Ter/na colheita*, datado de 1998. Afora essa reunião temos ainda o *Folhas da Selva*, publicado pela editora Valer no ano de 2006, no qual se encontra englobado a produção dos haicais e suas variantes. Temos ainda, por outro lado, *Palavra Parelha*, de 2009, publicado pela Edições Galo branco, que reúne os livros *Palavra parelha*, *Cinza dos minutos*, *Chuva de fogo*, *Lâmina aguda* e *Cantata de Cabeceira*.

A opção tendeu para a antologia. Por outro lado, pela riqueza da obra e pelo caráter profissional do curso de mestrado, entendemos que a antologia deveria possuir um texto de apresentação que justificasse a escolha e a ordem dos poemas, adentrando o cerne do texto, a sua carne, traduzindo a própria expressão da escritura neobarroca, vista por DANIEL(2004. p. 17) como “tatuagem”. Assim, procuramos o máximo possível, de acordo com a análise da obra realizada na dissertação, colocar nessa apresentação nossas impressões críticas, de modo sintético, primando, dentro do possível, tanto pela profundidade quanto pela leveza.



Sobre a tarefa difícil de se estabelecer o que é ou não é mais importante entendemos que a opção pela antologia é sempre problemática e de qualquer modo uma perspectiva, pensada dentro de determinado contexto temporal, que poderia ser repensado num outro momento. É que o gênero discursivo antologia, como afirma Serrani(2008, p. 272), carrega consigo sempre o mal da descontextualização, ou seja, a colocação do discurso do poético fora do contexto social e cultural em que foi concebido. A opção pela abordagem crítica pode nos ajudar nesse sentido e embora traduza a visão do organizador pode ser uma ferramenta que sirva como portal de entrada para a obra, sobretudo ao leitor menos experiente.

Colocamos como epígrafe da antologia um trecho do poema *Chorinho para bandolim, cavaquinho, flauta e violões*, que a nosso ver sintetiza a ideia do título e demonstrar a vontade estética do autor. O poema em questão é o primeiro do trecho *abertura* do livro *Suíte para os habitantes da noite*. A antológica foi organizada de acordo com as duas vertentes barroquizantes da poesia brasileira, identificadas tanto por Affonso Ávila quanto por Haroldo de Campos. Assim para aquele:

[...] há sem dúvida, uma insinuação de forma barroquizantes em toda aquela vertente literária que entre nós se caracteriza pela propensão inventiva, pela criatividade da linguagem, pela ascendência da informação estética sobre a informação semântica. Outra vezes é a atitude filosófica, é uma consciência dual da condição humana, é o gosto conceptista o que delimita o barroquismo inato de alguns de nossos autores[...]” (ÁVILA, 2004, p. 41).

Cumpramos salientar que a leitura da obra de Aníbal Beça, embora de início fosse a nossa intenção, não permite a separação de sua obra nos moldes acima mencionados. Por vezes o “sério estético” e o “joco-satírico” andam juntos, assim como o “filosófico” e o “inventivo”. A reflexão linguística, o metapoema, por exemplo, dá-se ora sob o signo do elegíaco, em tom de reflexão por vezes lutuosa e melancólica, ao qual às vezes se nota uma ironia pessimista; ora pela suspensão do pensamento em vista da pura celebração da linguagem e da vida, cujo escárnio é uma estratégia recorrente. Desse modo, sua linguagem dissolve as coisas, como se fosse um regime de águas, o que o torna “hermético”, difícil, avesso a esquematizações. É o estilo do autor, cujo título “*uma antologia à Beça*” bem o traduz.

Optamos por levar em conta o que dizem Affonso Ávila e Haroldo de Campos acerca das formas barroquizantes que caracterizam a literatura brasileira, muito

do que se observa na poética de Aníbal Beça. Mas aqui seguimos o fluxo de suas paixões que coincide com o jogo claro-escuro tipicamente barroco.

Assim, temos de um lado o aspecto noturno de sua poética, onde os temas e a linguagem ganham aquele tom filosófico e pessimista, pelos motivos sociais e existenciais aqui já enfatizados, mas que não custa lembrar, como a constatação da falência da transcendência e da impossibilidade do paradigma racional do iluminismo; por outro lado, como espécie de contraponto, o poeta suspende o tom mais sério e mergulha no delírio da linguagem, por vezes em puro escárnio, por vezes na celebração dos aspectos mais prosaicos e não por isso menos belos da vida e importantes, como a natureza e o amor.

Assim, na *primeira parte da antologia, intitulada luto, melancolia e reflexão*, baseamos-nos, sobretudo, na predominância do luto, da melancolia e da reflexão, conforme pensada por Irlema Chiampi, autora influenciada pelas reflexões de Walter Benjamin sobre o barroco. Para uma poética que se desenhava movida entre os impulsos do apolíneo e do dionisíaco, como “em duas asas prontas para o vôo”, trata-se do lado escuro das asas dessa poética, onde prevalecem elementos acima apontados sob a perspectiva do grande tema da noite, pretexto para o desenvolvimento de uma gama variada gama de subtemáticas como a cidade, a morte e o amor.

Vale ressaltar que em Aníbal Beça o luto e melancolia se dão a partir de uma reflexão do tipo narcísica ou através do olhar sobre a cidade, que é uma visão trágica, onde o herói mergulha sua visão nos meandros de sua cidade e testemunha a diluição dos seus valores, tragados pela modernidade.

O narcisismo, nesse caso, é uma constante consciência de si, uma reflexão que constitui também, à maneira de Valéry, uma depuração lírica, um jogo de espelhos no qual cada perspectiva, na sua tentativa fragmentária, tenta remontar uma unidade através da reflexão sobre o próprio jogo. Ou então o herói é o Outro, aquele que é belo porque é diferente, num esvaziamento do eu lírico que a torna a poesia uma experiência quase mística.

Essa tendência é evidente ao longo de toda a obra de Aníbal Beça. Aparece já em *Filhos da Várzea*, segunda publicação do autor, do qual não podemos deixar de destacar o *Poema cíclico*. Trata-se certamente da parte mais volumosa da obra de Aníbal Beça, concentrada em obras como *Suíte para os Habitantes da Noite* e *Noite Desmedida*, existindo inclusive a promessa de um terceiro volume a se chamar *A palavra noturna*, que não foi levada a termo.

Como aqui já foi salienta a partir de Hauser(2007, p. 103-104), existe uma conexão direta entre narcisismo e tragédia e a moderna tragédia se distingue da antiga pelo seu caráter imanente. Naquela o narcisismo evidencia que o caráter do herói não depende dos deuses ou de poderes acima dos deuses. Assim, todo artista moderno carrega a marca desse tipo de tragicidade.

Há de se destacar, ainda dentro dessa primeira vertente, noturna, por assim dizer, a reflexão metalinguística de alguns poemas que salientam as influências modernas de autores como Baudelaire e Ezra Pound e o grupo concretista, como o elegíaco *Treno Tardio para Ezra Pound*.

Na *segunda parte da antologia, intitulada festa barroca*, afastamos-nos do narcisismo e suas implicações, adentrando, aos poucos, um território mais noturno, para uma perspectiva cada vez mais solar, o contraponto da obra eminentemente noturna de Aníbal Beça. Por esse motivo, o último poema da primeira vertente é *Bolero Mesclado a sapateado flamenco e música árabe. Para todos os zelos de seus ciúmes*. Nele prevalece a tensão entre a simbologia do lobo e o caráter alegórico da representação beciana. O lobo já não é simplesmente sinônimo de selvageria, mas também, por sua capacidade de enxergar na noite, símbolo de luz, conforme os gregos lhe deram, atribuindo-o a Apolo.

E o mesmo Baudelaire que tanto influencia a primeira vertente anuncia a segunda através do *Galo baudelariano*. Na perspectiva do branco e do azul, a segunda parte prossegue com o escárnio denunciador de *Rabo de Foguete* e a festa metalinguística e irônica do poemeto *Bugiganga* e da *Para música programada em computador*, celebrações do ato poético na perspectiva contemporânea.

A perspectiva da festa barroca continua com a seleção de três poemas *Dionysio, Bacante I e Moringa*, cujo caráter mítico enfatizam a natureza, cujo ato de amor é sua tradução e também a suspensão do elemento reflexivo e da própria racionalidade, momentos de mergulho do eu lírico no *carpe diem*, no sentido barroco. Dentro dessa mesma proposta temos o grupo de haicais *No país do Carnaval* e *Dez haicais para os olhos da amada, Senryu* e o poema *Apontamentos para um Empinador de Papagaios*, que celebram o aspecto mais solar da poética de Beça.

Há de destacar o diálogo metalinguístico com o poeta amazonense Ernesto Penafort, cuja fascinação pelo azul pode ter entusiasmado em alguns aspectos o autor de *Filhos da Várzea*. O fecho é o poema *Picadeiro*, que pode ser lido como contraponto a *Guernica* e à *Balada como/vida para acompanhamento de cítara e tabla, dançada e*

*contada por muitas vozes à maneira de mantras.* O texto estabelece ainda uma não gratuita intertextualidade com a obra teatral de Calderon de La Barca ponto culminante do modelo teatral barroco, criado nos finais do século XVI e começo do século XVII por Lope de Vega.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caráter dilacerado do barroco encontramos uma experiência de mundo marcada pela contradição que cinde, sem separar totalmente e integra de forma indissociável uma vivência ao mesmo tempo moderna e arcaica, ou seja, de um lado temos o sentimento moderno do poder criativo do indivíduo, livre das amarras teológicas e sociais que em outras eras restringiram sua capacidade de experimentação e expressão; de outro, o sentimento arcaico da limitação radical que a condição humana lhe impõe e que escapa ao seu controle.

Se com o barroco se observa que a grande perda e da universalidade da comunhão divina, de que o estilo é ilustrativo, com a modernidade o divórcio é para com a razão e a história. A perda da transcendência é o primeiro de contestação da ideia de que há uma teleologia histórica. Se nem Deus nem o príncipe garantiriam a teleologia da história, o iluminismo a quis buscar na razão.

A razão seria a garantia do progresso histórico, mas a própria história mostrou que não há uma teleologia subjacente ao processo, mas tão somente pura imanência, fenomenalidade. Para Benjamin, a história é um amontoado de ruínas e o progresso não é necessariamente um aprimoramento da cultura, como ilustra a célebre alegoria do anjo da história (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Estamos novamente em um momento ambivalente, assim como o século XVII, época do luteranismo, e o final do século XIX, de Nietzsche e Baudelaire, com o agravante de que se tornou ainda mais complexa a relação entre modernização e história, um momento de novas configurações epistemológicas do conhecimento científico de novos espaços de enunciação de saber e de arte. Para Vattimo (2010, p. 7), estaríamos em um momento chamado pós-moderno.

Por outro lado, na perspectiva de Habermas, a pós-modernidade não existe, enquanto estado real da cultura ou das culturas: “o pensamento pós-moderno se arroga meramente de uma posição transcendental, quando, de fato, permanece preso aos pressupostos da autocompreensão da modernidade[...]” (HABERMAS, 2000, p. 8). Isto significa que ainda permanecem vivas as condições históricas determinantes da modernidade, sendo o discurso da pós-modernidade nada mais que o reflexo de um “estado de consciência”.

Se Habermas (2000, p. 1) não abre mão completamente do iluminismo, entendendo-o como o projeto inacabado, refletindo o atual estado de crise, como estado de consciência em que a modernidade volta-se contra os seus pressupostos, sem a proposição, no entanto, de uma ruptura definitiva, mas através de um olhar que busca ver no passado uma tentativa de conciliação como o presente, podemos entender agora com mais propriedade a reflexão de Irleamar Chiampi, como sintomatologia do tempo, o que nos leva a uma semelhança inesperada com o século XVII, conforme reconhece um dos maiores críticos das ideias de barroco e neobarroco, Adolfo Hansen(2008, p. 214):

É justamente nessa constatação de Hansen que encontramos o sentido do neobarroco. Aliás, há neobarrocos como houve barrocos porque a heterogeneidade parece ser uma característica das épocas de transição. Ao contrário do que pensa Hansen, para nós o Barroco existiu não folcloricamente, como “elefante rosa”, mas de fato, como *pérola irregular* e antagonista profundo de todo estilo clássico renascentista, e culturalmente se refere a uma realidade social do século XVII. Ora, se não existe similitude entre a linguagem e as coisas, resta justamente a idealidade vazia, conforme o conceito de Friedrich (1991, p. 48).

Baudelaire é o primeiro momento, agudo, de consciência dessa idealidade. Sua melancolia traduz esse estado de perda da idealidade mesma, o vínculo universal, em que pese sua teoria das *correspondances*. O autor de as Flores do Mal possibilitará que a poesia se torne um discurso puro, ou pelo menos pretenda ser, uma organização das formas que precede à Ideia. Desse modo, consolida-se, sem solução de continuidade, um processo cuja primeira figuração literária é o Dom Quixote, de Cervantes, em que “a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura” (FOUCAULT, 2002, p. 67).

Nesse sentido, a poesia de Mallarmé é imagem de todo esse estado de coisas. Nela o processo alegórico se consolida nas curvas impulsivas da linguagem. À semelhança de Góngora há na linguagem de Mallarmé um mundo de sugestionabilidade, mas nenhuma comunhão natural, e o ato de poetar se conjuga à própria reflexão sobre a poesia. Nesse sentido, tornar-se-á ontológica. Mas trata-se de uma reflexão fria, já que a poesia não liga com o real, mas cria a sua própria realidade( FRIEDRICH, 1991, p. 96).

Com Mallarmé a poesia deixa, conscientemente, de ser um processo nas coisas para ser na linguagem. Em Baudelaire ainda sentimos a presença das coisas. A

alegoria em Baudelaire é um deslocamento; em Mallarmé as coisas se desenraizam, perdem de vez sua referencialidade. A violência do ato alegórico é mais atroz. Se quisermos bastar vermos o poema *UN COUP DE DÉES*: temos aí as raízes metalinguísticas de uma poesia que é uma constante reflexão sobre a própria criação poética, que se revela, sobretudo, na forma, que é o seu conteúdo verbal, plástico, sonoro, ligados através de uma harmonia puramente artificial, daí sua ligação com o barroco e sua força retórica, naquele caso, voltada para uma prática da persuasão.

Sob a perspectiva dessas matrizes podemos analisar grande parte de toda a lírica moderna. A moderna poesia brasileira, por influência, absorve sem dúvida as formas dessa experiência da lírica europeia, dando-lhe o sentido romântico que lhe foi imposto a partir da Semana de 22, da construção de uma arte genuinamente nacional, desembocando na vanguarda concretista dos anos 50.

Sem dúvida, que o neobarroco, não sendo um estilo e nem uma vanguarda, mais certo posicionamento estético, dentre outros que a modernidade nos apresenta, explora ao máximo, em termos semióticos, o processo de iconização da linguagem, figurando como o sintoma atual daquela fenda que a modernidade abre entre a linguagem e as coisas, cujo primeiro momento é o barroco. A antologia *Uma antologia à Beça* foi organizada levando em conta esse duplo aspecto da poética de Aníbal Beça, que dizer, o seu dilaceramento, tão moderno, entre *persona melancólica* e *clown*.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ARGAN, Julio Carlo. **Imagem e Persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AVERINI, Ricardo. “Tropicalidade do barroco”. IN: ÁVILA, Affonso( org). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ÁVILA, Affonso. **Circularidade da ilusão e outros textos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1.

\_\_\_\_\_. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 2.

BAZIN, Germain. “O Barroco – Um estado de consciência”. IN: ÁVILA, Affonso( org). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BEÇA, Aníbal. **Suíte para os habitantes da noite**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

\_\_\_\_\_. **Banda de Asa: poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Filhos da Várzea e outros poemas**. 2ª Ed. Manaus: Valer Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. **Noite desmedida & Terna colheita**. Manaus: Valer Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **Folhas da relva**. Manaus: Valer Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **Palavra Parelha**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

\_\_\_\_\_. **Magia e Técnica; Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994(Coleção obras escolhidas, Vol. 1).

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo. **A Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.



- \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Barroco, neobarroco, transbarroco**. In: DANIEL, Cláudio (org.). *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. **Dicionário de símbolos**(mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade**. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Teatro e Estado no barroco**. Revista de estudos avançados. Vol. 4, nº 10. São Paulo, Set-Dec, 1990. Disponível em HTTP: [www.scielo.br/scielo](http://www.scielo.br/scielo).
- DANIEL, Cláudio. *A escritura como tatuagem*. In: DANIEL, Cláudio (org.). **Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- ECHAVARREN, Roberto. Posfácio. In: DANIEL, Cláudio (org.). **Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. 12**. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicose e outros textos( 1914-1960). São Paulo: Companhia das letras, [S.d.]
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes: 2000.
- HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. In: *Destiempos. Dossier Vireinatos*. Mariel Reinoso e Lilian von der Walde (eds). México, Distrito Federal, março-abril, 2008. Ano 3 nº 14, pp. 169-215.
- HAUSER, Arnold. **Maneirismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.
- JARDIM, Mara Ferreira. **Manuel Bandeira: “Tão Brasil”**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese de doutorado, 2007. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul., 2007.

LIMA, Edilson V. Do lundu-dança ao lundu-canção. In: TELLO, Aurélio( editor). **La danza em la época colonial iberoamericana**. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura, 2006.

LUND, CHISTOPHER C.. “os sonetos filosóficos-morais de Gregório de Matos e Sor Juana Inés da La Cruz”. IN: ÁVILA, Affonso( org). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARGOT, Berthold. **História mundial do teatro**. Trad. Paula V. Zurawski; J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do Barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Paulo. “As dobras da melancolia – o imaginário barroco português”. IN: ÁVILA, Affonso( org). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo, Atelier Editorial, 2004.

PENAFORT, ERNESTO. **Azul geral**. Manaus: Edições Madrugada, 1973.

PINTO, Zemaria. Os signos da modernidade em Suíte para os Habitantes da Noite. IN: Aníbal Beça. **Banda de Asa: poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro, 1981.

\_\_\_\_\_. [et al]. **Razão e paixão**. In: Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

\_\_\_\_\_. **O barroco ontem e hoje**. Revista de Psicanálise. Ano 7. Num. 12. [S.I]. 2008. Disponível em <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/portugues/revista/leitura.asp?CodObra=45&CodRev=2>

SERRANI, Silvana. **Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico**. Alea. Julho-dez, 2008. Vol 10. Num. 11, pp. 270-287.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. .

TELLES, Tenório. “A presença do modernismo no Amazonas e a poesia de Aníbal Beça” IN: Aníbal Beça. **Banda de Asa: poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade Transparente**. Lisboa: Relório D’água, 1992.

**ANEXO: ANTOLOGIA – UMA ANTOLOGIA À BEÇA**

# UMA ANTOLOGIA À BEÇA

**Aníbal Beça**

Organização:  
Klebson Maia  
Ferreira

# UMA ANTOLOGIA À BEÇA

DEDICATÓRIA:

A Aníbal Turenko Beça e a todos os que foram do chão ou do coração do poeta.

“Vontade  
essa intenção de músculos da memória  
empurra-me a compor um canto  
feito de música e melodia tensas  
pousada em 5 linhas  
tisonada em 5 notas:

NOITE

na pauta da

palavra  
para a celebração do escuro  
avesso  
com suas pegadas de sombra  
nossos acidentes passados pela clar(a) idade  
sustenidos de um sol  
presente distante  
difuso  
com seu cocar de setas luminosas  
atiradas contra nossas chagas

essas feridas sempre abertas  
onde todas as noites  
vêm se alimentar  
pássaros feitos de cinzas  
com seus bicos aduncos  
noite a noite  
reduto inviolável de todos os retornos  
Fênix Fênix  
ó águia noturna

companheira dos caminhantes sem pouso  
dos andarilhos sem rumo definitivo  
caminha/dores de angústias definitivas

Eu te celebro como teu irmão  
cravando minha adaga nestas páginas  
meu sangue nesta partitura  
tinta rubra(...)".

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	08
<b>LUTO, MELANCOLIA E REFLEXÃO.....</b>	<b>13</b>
GUERNICA.....	14
POEMA CÍCLICO.....	15
BALADA DO DESESPERO.....	17
ALEMANDA EM LOUVOR A EROS.....	21
POEMA AMARGO PARA A CIDADE ONDE NASCI E NÃO PRETENDO MORRER.....	22
LUNDU PARA SOLO DE VOZ E CORO A CAPELA.....	27
TOADA DE BOI-BUMBÁ COM MARCAÇÃO DE TAQUINHOS DE MADEIRA(PALMINHAS).....	32
PALAVRA DA TRIBO.....	44
VARIAÇÕES PARA MÚSICA DODECAFÔNICA.....	45
RASQUEADO DE GALOPE À MODA DE VIOLA DE DEZ CORDAS.....	46
TRENO TARDIO PARA EZRA POUND.....	49
BALADA COMO/VIDA PARA ACOMPANHAMENTO DE CÍTARA E TABLA, DANÇADA E CANTADA POR MUITAS VOZES À MANEIRA DE MANTRAS.....	51
ALBATROZ.....	54
ASAS DO ÓCIO.....	55
JOROPO PARA TIMPLES E HARPA.....	56
ARREGLO.....	57
BOLERO MESCLADO A SAPATEADO FLAMENCO E MÚSICA ÁRABE. PARA TODOS OS ZELOSOS. DE SEUS CIÚMES.....	59

<b>FESTA BARROCA .....</b>	<b>62</b>
GALO BAUDELARIANO.....	63
RABO DE FOGUETE.....	64
BUGIGANGA.....	68
PARA MÚSICA PROGRAMADA EM COMPUTADOR. CANTO INFOPOÉTICO À MANEIRA DE NANNI BALESTRINI E PEDRO BARBOSA.....	69
COPLAS DE VIRGO.....	71
DIONYSIO.....	73
BACANTE I.....	74
MORINGA.....	75
NO PAÍS DO CARNAVAL .....	76
DOS OLHOS DA AMADA.....	79
SENRYU.....	84
APONTAMENTOS PARA UM EMPINADOR DE PAPAGAIOS.....	93
A PENA AZUL.....	94
PICADEIRO.....	95
REFERÊNCIAS.....	96

## APRESENTAÇÃO

*Uma antologia à Beça* é o resultado de uma dissertação de mestrado do Programa de Pós Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas. A tese da recorrência do barroco no poeta Aníbal Beça vem da tendência do autor em expressar-se pelo jogo de palavras, pelo uso e abuso de paranomásias, aliterações, assonâncias, traduzindo os pares barrocos claro-escuro, noite-dia e razão-loucura, sem que se estabeleça uma predominância de valor, mas a busca de um equilíbrio. Equilíbrio dinâmico, poderíamos acrescentar.

Mas isso seria pouco para identificarmos sua poética como uma nova experiência em torno do barroco: há uma certa construção temática e uma postura estética que nos permite essa identificação. É que o *modus operandi* da linguagem se coaduna com as preocupações existenciais dos poemas, tendo em vista que é na experiência do choque, que dizer, da carência de sentido e de sua busca no processo de alegorização, para além da perspectiva utópica que caracterizou as vanguardas, onde encontramos a chave da questão para a rica experiência do poeta amazonense com a linguagem poética, a qual denominamos neobarroco.

De fato, se refletirmos acerca da capacidade de síntese do barroco, sua dupla vontade simultaneamente clássica, de estabilização, e imediatamente anticlássica, desestabilizadora, podemos entender porque toda arte barroca é eminente aberta. Isso explica a vocação experimental do poeta, que cultivou, além das formas consagradas e mesmo do haicai japonês, o poema concreto, o poema práxis e a poesia marginal. E se existiram ainda outras tendências, como o poema intersemiótico e outros experimentos, se não foram levados a cabo pelo autor, seus poemas demonstram que eles estavam no horizonte de suas preocupações estéticas.

A princípio tratar-se-ia de uma reunião dos poemas de Aníbal Beça pelo enfoque do “barroco moderno”, na expressão de Haroldo de Campos. Por outro lado revelou-se inócuo o propósito, tendo em vista o volume de reuniões já implementadas da obra do autor. Temos grande parte de sua obra já praticamente reunida nos volumes *Banda de Asa*, datado de 1998, volume que engloba desde a estreia *Convite Frugal*, de 1966 até *Ter/na colheita*, datado de 1998. Afóra essa reunião temos ainda o *Folhas da Selva*, publicado pela editora Valer no ano de 2006, no qual se encontra a produção dos haicais e suas variantes. Temos ainda, por outro lado, *Palavra Parelha*, de 2009,

publicado pela Edições Galo branco, que reúne os livros *Palavra parelha*, *Cinza dos minutos*, *Chuva de fogo*, *Lâmina aguda* e *Cantata de Cabeceira*.

A opção tendeu para a antologia. Por outro lado, pela riqueza da obra e pelo caráter profissional do curso de mestrado, entendemos que a antologia deveria possuir não somente um texto de apresentação que justificasse a escolha e a ordem dos poemas, mas que adentrasse o cerne do texto, a sua carne, traduzindo a própria expressão da escritura neobarroca, vista por Cláudio Daniel como “tatuagem”. Assim, procuramos o máximo possível, de acordo com a análise da obra realizada na dissertação, colocar sinteticamente nossas impressões críticas, primando, dentro do possível, tanto pela profundidade quanto pela leveza.

Sobre a tarefa ingrata de se estabelecer o que é ou não é mais importante entendemos que a opção pela antologia é sempre problemática e de qualquer modo uma perspectiva, pensada dentro de determinado contexto temporal, que poderia ser repensado num outro momento. É que o gênero discursivo antologia, como afirma Silvana Serrani, carrega consigo sempre o mal da descontextualização, ou seja, a colocação do discurso poético fora do contexto social-cultural em que foi concebido. A opção pela abordagem crítica pode nos ajudar nesse sentido e embora traduza a intencionalidade da visão do organizador pode ser uma ferramenta que sirva como portal de entrada para a obra, sobretudo ao leitor menos experiente.

O título é inspirado no estilo *sui generis* do autor, por vezes dilacerado, lembrando o barroco, espelho de uma experiência de mundo marcada pela contradição que cinde, sem separar totalmente, mas integrando de forma indissociável uma vivência ao mesmo tempo moderna e arcaica, ou seja, o sentimento moderno do poder criativo do indivíduo, livre das amarras teológicas e sociais que em outras eras restringiram sua capacidade de experimentação e expressão; de outro, o sentimento arcaico da limitação radical que a condição humana lhe impõe e que escapa ao seu controle. Colocamos como epígrafe da antologia um trecho do poema *Chorinho para bandolim, cavaquinho, flauta e violões*, que a nosso ver sintetiza a ideia do título e demonstrar a vontade estética do autor. O poema em questão é o primeiro do trecho *abertura* do livro *Suíte para os habitantes da noite*.

De fato, a linguagem de Anibal Beça dissolve as coisas, como se fosse um regime de águas, o que o torna hermético e avesso a esquematizações. Por isso, fizemos uma adaptação dos pensamentos de Affonso Ávila e Haroldo de Campos acerca das formas barroquizantes que caracterizam a literatura brasileira, muito do que se observa

na poética de Aníbal Beça. Mas aqui seguimos o fluxo das paixões do poeta no que elas coincidem com o jogo claro-escuro do barroco. Assim, temos de um lado o aspecto noturno de sua poética, onde os temas e a linguagem ganham aquele tom filosófico e pessimista; por outro lado, como espécie de contraponto, o poeta suspende o tom mais sério no jogo experimental, fruindo por vezes dos aspectos mais prosaicos e não por isso menos belos e importantes da vida, como a natureza e o amor.

Na *primeira parte da antologia, intitulada luto, melancolia e reflexão*, baseamos-nos, sobretudo, na predominância do luto, da melancolia e da reflexão, conforme pensada por Irlemar Chiampi, autora influenciada pelas reflexões de Walter Benjamin sobre o barroco. Para uma poética que se desenhou movida entre os impulsos do apolíneo e do dionisíaco, como “em duas asas prontas para o vôo”, trata-se do lado escuro das asas dessa poética, onde prevalecem elementos acima apontados sob a perspectiva do grande tema da noite, pretexto para o desenvolvimento de uma gama variada de subtemáticas como a cidade, a morte e o amor.

Vale ressaltar que em Aníbal Beça o luto e melancolia se dão a partir de uma reflexão do tipo narcísica ou através do olhar sobre a cidade, que é uma visão trágica inaugurada por Baudelaire, onde o herói, por vezes um flâneur, mergulha nos meandros de sua cidade e testemunha a diluição dos seus valores, tragados pela modernidade.

O narcisismo, nesse caso, é uma constante consciência de si, uma reflexão que constitui também, à maneira de Valéry, uma depuração lírica, um jogo de espelhos no qual cada perspectiva, na sua tentativa fragmentária, tenta remontar uma unidade através da reflexão sobre o próprio jogo. Ou então o herói é o Outro, aquele que é belo porque é diferente, num esvaziamento do eu lírico que a torna a poesia uma experiência quase mística.

Essa tendência é evidente ao longo de toda a obra de Aníbal Beça. Aparece já em *Filhos da Várzea*, segunda publicação do autor, do qual não podemos deixar de destacar o *Poema cíclico*. Trata-se certamente da parte mais volumosa da obra de Aníbal Beça, concentrada em obra como *Suíte para os Habitantes da Noite* e *Noite Desmedida*, existindo inclusive a promessa de um terceiro volume a se chamar *A palavra noturna*, que não foi levado a termo.

Há de se destacar, dentro dessa primeira vertente, noturna, por assim dizer, a reflexão metalinguística de alguns poemas que salientam as influências modernas de

autores como Baudelaire e Ezra Pound e o grupo concretista, como o elegíaco Treno Tardio para Ezra Pound.

Na *segunda parte da antologia, intitulada festa barroca*, afastamos-nos do narcisismo e de um território mais noturno, para uma perspectiva cada vez mais solar, o contraponto da obra eminentemente noturna de Aníbal Beça. Por esse motivo, o último poema da primeira vertente é *Bolero Mesclado a sapateado flamenco e música árabe. Para todos os zelos de seus ciúmes*. Nele prevalece a simbologia do lobo, que não é simplesmente sinônimo de selvageria, mas também, por sua capacidade de enxergar à noite, símbolo de luz, conforme os gregos lhe deram, atribuindo-o a Apolo.

E o mesmo Baudelaire que tanto influencia a primeira vertente anuncia a segunda através do *Galo baudelariano*. Aquém da perspectiva noturna, a segunda parte segue com o escárnio denunciador de *Rabo de Foguete* e a festa metanguística e irônica dos poemas *Bugiganga* e também do poema *Para música programa em computador. Canto infoético à maneira de Nanni Balestrini e Pedro Barbosa*, celebrações do ato poético na perspectiva contemporânea.

A perspectiva da festa barroca continua com a seleção de quatro poemas *Coplas de Virgo, Dionysio, Bacante I e Moringa*, cujo caráter mítico e erótico enfatizam a natureza, cujo ato de amor é sua tradução. Mas aqui se trata também da suspensão do elemento reflexivo e da própria racionalidade, momentos de mergulho do eu lírico no *carpe diem*, em sentido barroco. Dentro dessa mesma proposta temos o grupo de haicais *No país do Carnaval e Dez haicais para os olhos da amada, Senryu* e o poema *Apontamentos para um Empinador de Papagaios*, que celebram o aspecto mais solar da poética de Beça. Vale destacar que mantemos a opção do autor de colocar, no tamanho de fonte maior possível, dois haicais por página, como em *Folhas da Selva*.

Há de ressaltar o diálogo metalinguístico com o poeta amazonense Ernesto Penafort, cuja fascinação pelo azul pode ter entusiasmado em alguns aspectos o autor de *Filhos da Várzea*. O fecho é o poema *Picadeiro*, que pode ser lido como contraponto a *Guernica* e à *Balada como/vida para acompanhamento de cítara e tabla, dançada e contada por muitas vozes à maneira de mantras*. O texto estabelece ainda uma não gratuita intertextualidade com a obra teatral de Calderon de La Barca ponto culminante do modelo teatral barroco, criado nos finais do século XVI e começo do século XVII por Lope de Veja e com a *Commedia dell'arte*, outro gênero teatral cultivado no período barroco.

# **LUTO, MELANCOLIA E REFLEXÃO.**

## **GUERNICA**

Todos os dias eu como peras  
Dessa natureza quase morta:  
Com Guernica, abro essa porta:  
Cúbico horizonte de tenras  
Linhas de cadáveres. Exposta  
Luta de irmãos do mesmo sangue;  
Arlequim azul dorme exangue  
Esperando a hora dessa posta:  
Pasto de gaviões cegos pelo  
Rubro vinho do lago vermelho.  
A vida por um fio de cabelo;  
Por um fio de vida o cabelo  
Do pincel, a tela, o espelho  
A refletir vozes do desespero.

(FILHOS DA VÁRZEA).



## POEMA CÍCLICO

A trave dos meus olhos  
é pólen de crisântemos:

farpas cronológicas

Metro a metro a seta ideográfica  
abre aspas ao vento:

mandala vertical

Quem me confere  
estas asas nubladas  
de arcanjo do limbo?

Ah tempo adiposo  
a marca do teu risco  
esferográfico  
abre mais um estrada  
(sem acostamentos)  
paralela às estrias do sono.

Eis que a pálpebra de palha  
se apresenta:

dos meus olhos saltam  
pássaros ariscos

pronto a deflorar begônias

em setembro

e 38 ponteiros  
(rubis ciclotímicos do silêncio)  
acupunturam poros fóbicos

Calendas  
a fala do espelho  
(espectador anônimo)  
mostra-se por inteiro

vital conselho

entre o sudário que

me hospeda

e a angústia que

me habita

A miração flutua narcisicamente  
o rasto da sílaba  
e  
o grão onomástico sussura

Aníbal.

Quão particular este silêncio  
(viés oculto)  
que me desnudo

despudoradamente nu

Encalhado num atol:

às algas do meu avesso.

Sem embargo  
trago sempre no alforje  
um fardo de estrelas:

leito circunscrito

Sei-me estivador  
desse cais agônico  
atarefado Sísifo.

( FILHOS DA VÁRZEA)

## BALADA DO DESESPERO

Para Ivan Junqueira

### CANTO I

Narsíso e Sísifo

Sereno já me agasalho  
No casulo do meu ócio  
Com a veste leve da espera  
Cobrindo todo o meu corpo  
5 Os ponteiros já me apontam  
- Setas cediças ao vento –  
Minutos intumescidos  
Na febre lenta das horas  
Antes tão despudorada  
10 Acesa em fogo de instantes  
Durando enquanto durassem  
Os momentos mais afáveis.  
Nos limites de mim mesmo  
Todo o espaço se faz pouco  
15 Para abrigar qualquer gesto  
Nesse meu canto insulado  
Em territórios de espelhos  
Vi refletido e me vi  
Sem nunca ter visto a face  
20 Que outros pretendem ter visto.  
Estrangeiro no convívio  
Nunca me soube de mim  
Aconteci para os outros  
E me calco nesse ocaso  
25 (Agora mesmo me flagro  
E não sei quem se confessa  
Se aquele solto de amarras  
Ou o preso atormentado).  
A questão é, mais que ser,  
30 Saber ser o que se exporta.  
Apenas sei que vim vindo  
E não me vejo chegar  
Mas sei que vou para o encontro  
Levando todas as pedras  
35 Que empurrei pela montanha

Fogo de mim e tanta água  
Nos quatro cantos do mito  
Qual dos cantores me assalta?

## CANTO II

Íxion

Disperso ainda me vejo  
40 Na roda que me aconteço  
Salto a ciranda de fogo  
Exortando meus pecados.  
Porque fugi da parelha  
Da tarefa dos moinhos  
45 Dos grãos macios do trio  
Para as campinhas das trevas?  
Ó sombras que me pernoita  
Manto cinzento de mágoas  
Afastai-me dessa aura  
50 De incandescente tristeza.  
Apenas sentencio  
Os fantasmas de mim mesmo  
Réu e juiz me consagro  
No perdão de ser culpado.  
55 Eis que outro lado me aflora  
Do cofre das alegrias  
E solta o som do repúdio  
Para o cântico do vinho.  
Mulheres que me habitaram  
60 Vibrai comigo nessa hora  
Por mim cantai e dançai  
Perenes sempre perenes  
Meu desespero se escora  
Em saber que novamente  
65 Levanto para cair  
Nessa Doença Mortal  
Escuto só a mim mesmo  
Nesse torneiro noturno  
O som de tortas canções  
70 Nos mesmos pecados de hoje  
Outrora me fui noutra hora  
Anoitecido de estrelas  
Do brilho que me conduz

Fogo de mim e tanta água  
75 Nos quatro cantos do mito  
Qual dos cantores me assalta

### CANTO III

#### Tântalo

- Dissimulado me assumo  
Na correnteza do símile  
Não eu mesmo senão outro
- 80 De múltipla face e só  
Existir além do ser  
Constrói-se em muitas pegadas  
Árdua leitura de chão  
Aprendizado de ventos
- 85 Em alfabeto de nuvens  
A escrita larga-se larva  
Resenha multiplicada  
Impressa na pele nova  
De reinventada serpente.
- 90 Não sou eu quem se renova  
Neste corpo quem me habita?  
Não sou eu quem se declara  
Neste discurso postiço.  
Sou o que pensa e sonha
- 95 Toda a magia do ser  
O que se inventa de dúvidas  
Para se afirmar criatura  
O que não veio beber  
Mas imolar-se na sede.
- 100 Ó águas do meu suplício  
Banhai o sal da memória  
A fala que desarvora  
As árvores que se afastam  
Ó sede do meu tormento
- 105 Umedece este egoísmo  
O Eu que em mim regurgita  
Por demais pleno de mim  
Preso de seca sentença  
Bebo das águas dos olhos
- 110 Nascidas da dor palustre  
Da partilha dos sedentos
- Fogo de mim e tanta água  
Nos quatro cantos do mito  
Qual dos cantores me assalta?
- 115 Enredado em desespero  
Sozinho cuido de mim  
E o que me salva é esse outro  
Que vem na viagem comigo

Ele é quem tem alegria  
120 Eu de triste me confesso  
Hospedeiro de agonias  
Ele é quem vem e me afasta  
Do cálice da tormenta  
Do vinho rubro da culpa  
125 Essa invenção dos mortais  
Não conheço ninguém triste  
Só tenho amigos alegres  
Nem me dano por ser triste  
Assim sei-me vencedor  
130 Subindo a escada da festa  
Para o sonho dos opostos  
No sono eterno dos ossos  
Da negação revelada  
Na consciência do ser  
135 A diferença me assoma  
Na busca do anel da aliança  
Entre mim e esse outro, e sermos  
Nós, a terceira pessoa,  
Reunidos em amor do outro  
140 No sortilégio liberto  
Da síntese concebida  
Assim a pedra vai leve  
Calçando novos mistérios  
O espelho nunca se embaça  
145 Em solitário reflexo  
A roda alimenta o fogo  
Para o calor das distâncias  
E as águas que nunca secam  
Molham conflitos de falas  
150 Fogo de mim e tanta água  
As quatro canções eu canto  
Em desespero lavado.

( NOITE DESMEDIDA & TERNA COLHEITA)

## **ALEMANDA EM LOUVOR A EROS**

Agora que de amor não mais espero  
nem de ventos coiceando nas janelas  
aspiro a solitude o mar que eu quero  
isento de recifes sem sequelas

Domada fera calmo destempero  
o brinde como sal de brancas velas  
eva(s)n/e/(a)scentes sombras que eu venero  
sihuetas distantes das estelas

Este o mar sereno na aparência  
enquanto quietas algas adormecem  
sabendo que essa paz verga em ausência

Mas basta o sopro alígero dos ventos  
para acordar nas ondas que estremecem  
o amor que agora espero sem tormentos

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

## POEMA AMARGO PARA A CIDADE ONDE NASCI E NÃO PRETENDO MORRER

Para Jorge Tufic

Ah, Manaus  
é preciso ser teu filho  
para decifrar-te.  
Tuas olheiras densas  
(calhas dos telhados),  
teu pesado ar  
rangendo no compasso  
passo a passo  
desses caminhantes  
enigmáticos, passantes  
praguejando espermas  
em cima de mil donzelas loucas,  
por vezes assépticas  
como os azulejos do velho prédio Quintino.  
outras tantas viscosas  
como o palavrear do Canto do Fuxico.  
Quem ti pôs a nu Manaus?  
Que capitão-do-mato se fez teu amante?  
Consta- nos rodapés de velhos livros –  
(a nossa história sempre nas entrelinhas)  
que te construíram em intervalos:  
alcovas....um cigarrinho ali...  
mas o que é certo é certo  
e que fique o dito pelo não dito:  
sempre tiveste vocação para cortesã.  
Quantos reinóis dançaram o corta-jaca contigo?

Ah, Manaus, a tua loucura verde  
é algo que não se aceita,  
herda-se!  
É preciso amar-te além da conta  
para decifrar-te;  
e mergulhar cem vezes  
nos teus igarapés,  
frio arrepio de sépia e tanino,  
para que fiquemos puros  
e melhor profanemos os túmulos  
-cópula e ossuário –  
dos nossos mortos  
de preferência os mais ilustres!  
e mastiguemos o pó nosso de cada dia,  
com talo do jambu  
num ritual de cuias e tacacás,



sarapatel e sarambandas:  
macunaímas redivivos!

É preciso que todos os dias  
desrespeitemos os teus “mestres”  
oh desvairada cidade!  
para que eles nos aceitem  
como frutos do teu ventre  
grumetes desse mar de sífilis  
E podes sentir  
o macio dos teus cabelos  
- erva-de-passarinho-  
escorrendo por alamedas  
estreitas

Alameda dos Tamarindos, Beco dos Enforcados,  
Rua das Gaivotas, Travessa da Estrela  
Travessa do Sol, Travessa da Lua,  
Praça da Trincheira, Praça do Pelourinho,  
ruelas de cariadas casas  
de saibro e taipa  
onde a memória  
mais antiga  
remonta a homenagem  
ao Frei José dos Santos Inocentes,  
que virou nome de rua  
por ser um expert  
em matar silvícolas  
com as roupas dos variolosos:  
santo Guerreiro Bacteriológico!!!

Alguém viu um curiboca por aí?!

Ah, Manaus, a tua loucura verde  
é algo que não se aceita  
vive-se!

É preciso matar-te cem vezes  
para apreender-te.

Teu hálito morno  
- mormaço das caieiras –  
o fogo quente de tuas mulheres  
sezão-vapor-de-alumbramento,  
namoro anglicano  
que te custou  
o exercício de arquear  
sempre as pernas  
como as polacas do Cabaré Chinelo.

Procura-se um homem que saiba  
do paradeiro do “Sauim-de-Coleira”  
primata em extinção  
por ordem e graça  
da santa colonização!  
procura-se um gleba  
ou uma zona,  
franca;  
para hospedar  
temporariamente  
os mundurukus, os sateré-mawe e os  
Waimiri-atroari,  
(três grandes nações em extinção)  
até que uma gripe mais forte  
os separe para sempre  
dos primatas da civilização.  
Procura-se por um homem que atende  
pelo nome de Messias  
salvava almas  
vendendo frutas  
embaladas no número mais recente  
do jornal “Novos Rumos”:  
- E olha o pajurá de rachaaa...!  
cupuaçu, tucumã, pupunha e a  
laranja mimo do céu!

Frutas comidas de comum acordo,  
logo,  
comunistas!

Ah, delírios febris  
os da esquina da rua d’América  
até o largo do beco Brasil:  
Prolomeus & Cohens  
traçando o centro  
de todo o universo

Manaus falando para o mundo!

E como um faraó alucinado  
o engenheiro Eduardo Ribeiro,  
tratou de fazer  
(rápido e rasteiro)  
um Mausoléu lírico  
para deleitar-se  
com carusos e saras,  
a ópera da Selva,  
(o mito e a fábula)  
o vetusto Teatro Amazonas

P.S. – o historiador avisa  
que nem Bernhardt nem Caruso  
pisaram no dito teatro  
mas os meus vizinhos  
e toda a população  
juram-de-pés-juntos  
que o historiador se esqueceu  
da história que sua avó lhe contou  
há dez mil anos atrás!

De verdade bem verdadeira,  
lembro o que me ficou da infância:  
os peitos das coristas  
o torneado  
no fim da espinha dorsal  
da segunda bailarina  
do espetáculo “Tem Xique-Xique no Pixoxó!”

Ah, Manaus, a tua loucura verde  
é algo que não se aceita,  
ganha-se!

-Alvíssimas, Rainha-Mãe!  
a borracha já é nossa  
mas a zona está dividida e  
faz-se mais que necessário  
alimentá-la – spooned fed –  
e salvá-la:  
GOD SAVE THE FREE ZONE  
e salve-se quem souber  
e tiver boa memória:  
cem anos de Manáos Harbour  
e outros tantos bonds  
( que não foram vendidos aos mineiros)  
e mais ou menos 320 anos  
de bater calçadas  
no trottoir pelo roadway:  
frisson de elétricas pernas  
mas não sem a presença austera  
de um súdito dê sua majestade  
para que – munido de fita métrica –  
ficasse mais à vontade  
a medir tornozelos roliços.

- E no da rainha não vai nada?  
perguntaram-se ontem  
o velho habib Tufic, com seu teque-teque  
em cimitarra,  
e o minhoto José Joaquim,  
fã do remelexo da Delzuita

eta cabocla danada!

- E na dos cartéis não vai nada?  
pergunto eu perguntamos nós  
atônitos e transistorizados.

- E onde ficamos nós teus cidadãos?  
tratando de cobrir nossas vergonhas,  
fiéis tapuias que somos?

Ah, Manaus, a tua loucura verde  
É algo que não se aceita  
vomita-se!!!

( FILHOS DA VÁRZEA)



Atada Tarântula tateando  
o alcance dos braços Teia

cítrico A Noite  
amargo é um fruto ácido  
afogada no fôlego  
presa de presságios

A cada naco arrancado  
mil olhos se abrem  
na sua mudez  
para um arena atenta  
Panopticon Panopticon

O observador e o observado  
se vigiam  
Plateia ribalta  
o olho que vê  
Onipotência Onipresença

Violado

nu

Descubro nesse mar

nunca estar só

Invisto no canto:  
a pausa do silêncio

A solidão é um prêmio  
nesse ofício  
solitário

Os olhos marinhos  
ainda não aprenderam  
a falar  
mas se fazem afiados

Volam voláteis

Conchas anêmonas ouriços  
taciturnas pestanas  
fio de navalha

O sonho se alarga  
e emerge

alagando a cidadela

rangem ruídos



grinaldas

dentadas

A urbe se mastiga

se come

loba de si mesma

Um rio negro lava minha aldeia

leva meu silêncio

Tânino

Tânatos

Vomito a província

loucura verde

selva selvaggia

bílis.

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

**TOADA DE BOI-BUMBÁ COM MARCAÇÃO DE TAQUINHOS DE  
MADEIRA( PALMINHAS)**

Para ali se tocarem  
ventos e bocas seladas  
num pacto de assovio

A melodia silva  
a furtiva alameda  
Na almádena da Noite

A cidade de costas  
não cogita do sonho  
das pálpebras do rio

Águas da noite rasa  
Água alcatifa negra  
a cidade de costas

De costas aparente  
Parêntesis nos olhos  
não venda sua língua

Aberta clara e lânguida  
Como se um rio lambido  
Amantes afogasse

como se um rio fendido  
banhasse uma só banda  
um outro de um só lado

gaivota banda-de-asa  
o vôo de um olho só  
socó-bacurau cego

a cidade e o rio negro  
Um namoro ao avesso  
Nos dois corpos de costas

sucede minha amada  
do novelo e das mãos  
no comando do rio

Há também um rio outro  
rio de casas caídas  
rangendo junto a moinhos

regendo águas presentes  
calendário cariado  
nos dentes de morcegos

Ainda assim amada  
nem Dante ou Beatriz  
navegaram Caronte

Barco sem barqueiro  
à deriva desse rio  
de arrepios remotos

,de remos levantados  
asas de marimbondos  
anjos de suas cabas

Certo que nesse rio  
há um banzeiro de sombras  
Chapéu de nuvens no sol

Mas nada que escureça  
nosso desejo amada  
O sol dessa fogueira

Nessas águas amada  
fundeio a fundo a trégua  
do que restou de ausência

De frente para os ventos  
travo de claridade  
trina a flauta do espelho

uma canção longínqua  
sou chuva amanhecendo  
relva molhada amada

A vida refletida  
a que se foi e se ia  
nuvem de passarinho



A que passou veloz  
cantaria de cantar  
perdeu-se alimária

caminha a dor nos pés  
Ali Maria canta  
o cio da cotovia

Mas adiante zomba  
Zenaide sempre a última  
a que nunca existiu

Mas sabe do alfabeto  
sedento nominando  
o cheiro dos lençóis

Havia ainda a lua  
cofre de labaredas  
tição de minarete

Não sabendo de mim  
Cid era meu galope  
no canteiro das fêmeas

Ay Baeza de lós lobos  
xoiva em La descendência  
A I – auga de los ojos

No roçobrar dos pêlos  
estrada de faíscas  
as formigas na pele

Atendem pelo nome  
pelo sinal do sexo  
alfazema na senda

Crespa eletricidade  
    atiçando os músculos  
ciosa de tensão

O floco ge(r)minando  
    mana-se em dois cristais  
um rio lava meus olhos

E o encaro de frente  
    plumas varrem meu rosto  
e a poeira do alforje

Nas costas desse rio  
um solo de assovio  
já não urra sussura

A cidade de costas  
aberta para os peixes

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

## PALAVRA DA TRIBO

Quem há de me culpar  
pela omissão  
Se irado sentimento  
me exaspera  
Aos gritos dessas vozes  
sem mais cores  
De êxtase desbotado  
em desespero  
Tangendo um tanto cedo as muitas dores  
Do verde esmaecido  
da floresta  
Da gente antiga expulsa de arredores  
Que eram posses das tribos  
desde sempre  
Eu vi meninos vi  
os nossos índios  
Curimins, as cunhas,  
velhos guerreiros  
degradados, pedintes, invasores  
esbulhando terrenos  
de terceiros  
À mercê da justiça  
e seus valores  
Então me perguntei:  
“Que poesia  
escrever nesse tempo de ruínas?”  
Se me calo alguém logo  
já me enquadra  
como poeta cúmplice da farsa  
engagé  
anacrônico  
ecocho  
Ah, mas a flecha em chama da palavra  
Retesa em arco trágico  
dispara  
E vai e atinge o alvo  
do silêncio.  
Adeus lirismo!  
Sangra meu repúdio.

( PALAVRA PARELHA)

## VARIAÇÕES PARA MÚSICA DODECAFÔNICA

Noiteia

Noitectriz

noitenra

noitensa

noiterna

noitívaga

noitemperada

noitecnocrata

noitelefônica

noiteleguia

noitelúrica

noitestelar

noitemporal

noiteimosa

noitempenada

noitecedeira

noitecnicolor

noiteatral

noitextual

noitemerária

noitemporã

noitentáculo

noiteórica

noitépica

noitérmica

noitez

noiterminal

( SUÍTE PARA OS HABITANTE DA NOITE)

## RASQUEADO DE GALOPE À MODA DE VIOLA DE DEZ CORDAS.

A noite e seu rosto  
de treva

Quem da noite atira-se puro?

No meio do caminho  
medra uma orquídea

No meio da noite  
nomeio-te pedra

Épura

Narsíso & Sísifo  
Esparramados  
Num grão de arroz



O sêmen da lua

borrifa canteiros

Lírios

belas-da-noite

tas

Vôo      bor      Le  
de      bo

Um campo de grama

planta-se no costado de sarnas

e o velho cachorro

já não uiva para a lua

Sem embargo

vira lata de estrelas

e o lixo estelar

brilha seu alumínio

breve pirilampo

aceso

no asfalto

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

## TRENO TARDIO PARA EZRA POUND

### EZ

Da massa  
provencial-  
mente  
amante  
assume

pão de ondas  
megahertz

pa  
ro  
la

Arrulha a rola  
*nell mezzo*  
da  
bo-  
ta

tosc/ana

Um só/lado des-  
bota  
Outra pisa forte  
cant/ares  
des-

conta  
cantos

Ó comuns  
ponde  
a mesa  
assoma  
a culpa  
assume

Réu no  
re-  
pasto  
da  
colheita

espan-  
talho

preso na gaiola  
viu  
as talas da mandala

vivo vestido

v  
e  
r  
t  
|  
c  
a  
|

viu-se

|  
deo  
grama

espant-  
ando  
páss.-  
aros

num canto

c-  
alado  
t-  
riste

Aroma de Roma(~)

NOIGANDRES

Platão te acolheria  
em sua  
re(‘)  
pública

Na sur-  
dina  
na esc-  
alada  
na sur-  
presa

nós comemos  
do teu pão

en  
gas  
ga  
dos

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

**BALADA COMO/VIDA PARA ACOMPANHAMENTO DE CÍTARA E TABLA,  
DANÇADA E CANTADA POR MUITAS VOZES À MANEIRA DE MANTRAS.**

Prostituta velha –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que muito  
lume de simples lamparina  
num raio de curto-circuito  
impresso numa chave fina  
nem sempre de ventos fortuitos

Operário –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais comum  
como uma bigona batida  
forjando a ferradura em U  
essa letra de idas e vindas  
pisada num chão de sussurros

Professor –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que um vão  
olho d'água em funda cacimba  
lavas de um antigo vulcão  
que abriga nessa barriga  
o enigma de sua explosão

Garçom –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que um fio  
mais que um estuário de eventos  
lavados nas águas de um rio  
tecidos na palha do feno  
é mais que um novelo macio

Bêbado

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que um meio  
e não tem fim essa medida  
e cada um vive o rateio  
uma dívida dividida  
numa dádiva sem receios

Mendigo –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que menos  
menos até que uma ferida  
dos muitos amigos serenos  
 vaidades vãs ressentidas  
caídas no bairro terreno

Motorista –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que tudo  
e mais que tudo uma dia finda  
num canto de cigarra agudo  
e sobretudo essa avenida  
as paralelas sobretudo

Travesti –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que sorte  
na sua alegria bem-vinda  
nas suas fraquezas de porte  
não há amor que se maldiga  
nem há paixão que se comporte

Poeta –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que nada  
num solto cavalo sem brida  
uma égua fogosa adestrada  
as queixas de um falso suicida  
são ternas canções dessa estrada

Músico

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que um pífaro  
num sopro de som desabrido  
nos pés desse sonho tão ínfimo  
uma imagem só dissolvida  
na breve balada sem ritmo

Policial –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que engano  
um trocar de pé na descida

um passo a mais sendo paisano  
é bala de guerra perdida  
nesse mapa cotidiano

Prostituta jovem –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais que acerto  
inclusive o erro e a decaída  
que são como frutos de enxertos  
plantados nas curvas perdidas  
colhidos no mesmo contexto

Estudante –

Uma vida é só uma vida  
e tudo mais é mais valia  
lucros & perdas – dor mais doída  
na conta melhor que se avia  
flor da ganância desmedida  
tão do Homem nessa porfia

Cheira-cola –

Vida pra que te quero vida?

Todos –

Uma vida é só uma vida  
só uma vida é vivida  
melhor se for dividida  
e tudo mais é só  
e tudo mais é  
e tudo mais  
e tudo  
e

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

## ALBATROZ

*Para Rosângela Aliberti*

*Le poete est semblable au prince des nuées.*

*Charles Baudelaire*

Atrás da Vésper  
E não da Alba  
(sempre com a sombra)  
Atroz desengonçado  
Vou-me em vôo  
Na elegância do vácuo

Se me deixam  
Ocupo o espaço vago  
Dos velhos marinheiros  
No convés francês  
(Apenas por um instante  
Medindo o espaço do chão)

Para lá e para cá  
(mais metrônomo do que pêndulo)  
Ensaio o ritmo da música  
Para o pouso em ouvidos generosos.  
( os decassílabos falam por mim)

Sei que só desafino em terra  
Pelo assovio das nuvens  
(elas é que recadejam)

A rota que me viu vê-se na entrega  
E é só sina assinada  
Passada em cartório sem refrega  
O que há de ser será

Mais nada.

( PALAVRA PARELHA)





## **JOROPO PARA TAMPLES E HARPA**

Em duas asas prontas para o vôo  
Assim se foi em par a minha vida  
E com rilha de dentes me perdôo  
Trilhando as horas nuas na medida

Bilros tecendo renda amarelas  
Bordando em vão um tempo já remoto  
No sol dos girassóis da cidadela  
Canto num recanto que me faz devoto

A dor que existe em mim raiz que medra  
No rastro mais sombrio as minhas luas  
Talvez não fora Sísifo ou a pedra

Que encontro todo dia pelas ruas  
ao revirar as heras nessa redra  
trilhando na medida as horas nuas

(SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

## ARREGLO

*Tu marches sur des morts, beauté, don't tu te moques*

Baudelaire

À beira dessa que amamos  
- a inevitável –  
Certamente banharemos  
- em água não agendada-  
o compromisso da partida.

Inadiável (des)encontro combinado  
não haverá atrasos  
nem modificações de prazo  
nem cheques pré-datados.

Mesmo que nada seja acordado  
o prestamista virá com seu alfanje  
cortar a prestação dahora  
empalidecer crepúsculos  
escurecer auroras  
cegar os olhos de ver  
emudecer a voz da fala  
para o gesto, o beijo, a mão que afaga e  
recolher a pedra da tarefa,  
Posto que ela é finda e não carece empurrá-la.

Hipócrita sou se disser que a quero agora.  
Quem há de?

Não é por nada  
Que de nada nada fiz  
E todavia não sei se muito ainda faria.

A melodia que me toca  
Vem com sons de um adágio lento e renitente,  
Averso a mudanças e a velocidades

Sempre me soube no meu ritmo  
E ainda me faltam muitos versos.  
Portanto, entranhável amiga,  
Noite de Minha Noite,  
Ainda me encontro cheio de dívidas e  
Não tenho vocação moratória  
(mesmo que até hoje tenha vivido  
Em concordata)

Não  
Não é por nada não.  
É que hoje acordei com um sentimento tão  
Inadimplente

( PALAVRA PARELHA)

**BOLERO MESCLADO A SAPATEADO FLAMENCO E MÚSICA ÁRABE.  
PARA TODOS OS ZELOSOS. DE SEUS CIÚMES.**

Os lobos sempre esses lobos  
assaltantes da memória  
recorrências de mim mesmo  
ou de um outro que me habita

Esses lobos também amam  
como os poetas traídos  
entre caninos de Antares

Os lobos como os poetas  
vão à luta melancólicos  
com as cargas cumuladas  
feitas de luas em foice

Aços de um lasso Oriente  
Siroco laços de histórias  
noite de mil cimitarras

Os lobos são almuadens  
uivando de suas almádenas  
sedas de timbre forjadas  
fino silêncio de agulhas

perfurando mouros tímpanos  
dança andaluza de zelos  
mar de otelos & desdêmonas

A Morte e a Noite se moldam  
num figurino de sombras  
olhos de alquifa cendrado  
lua de pêlos luzindo

nos viras-latas errantes  
bêbados párias poetas  
num cinerário de ventos

Poetas feridos na carne  
expulsam a alma de lobo  
e ferem em fúria concreta  
verde verbena de verbos

Palavras de fel e alcaçuz  
juradas de amor pela morte  
faustina de mala sorte

Todos fazem dessa Noite  
abrigo aberto ou batalha  
gume aberto para o mundo  
de *clowns* de cargas lavadas

Sem ter que dissimular  
caras & bocas & máscaras  
caem ns mesas de bar

o véu de nossa fraquezas  
esteira dos nossos mitos  
Tudo se engendra na noite  
desvelando seus conflitos

Nos alicerces do sonho  
Na remissão dos remorsos  
de comuns seres comuns

Os sortilégios mais belos  
lavra de suas palavras  
mantras de música rara

irmão da noite e dos lobos  
de mariposas fogosas  
e dos chatos mais viscosos  
de feas apaixonadass

Tudo isso e muito mais  
chega ao Mar do poeta  
aos seus ouvidos de búzio

E o poeta vai à luta  
se defende como pode  
dessa *noche tan oscura*  
de Federico e Neruda

(Irmãos de sina y dolor)  
estremecida de sonhos  
nas musas reinventadas

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

# **FESTA BARROCA**

## **GALO BAUDELARIANO**

O canto que inauguras para o dia  
soa a furto das horas mais escusas  
e esse dó-de-peito trai a melodia  
como um punhal de Brutus que tu usas

para assassinar a última estrela.  
Que estranha dualidade se encerra  
nessa canção agônica, que pela  
marselhesa a liberdade encerra

a derradeira valsa monarquista?  
E a Pedro por três vezes balançaste...  
e ao amante anunciaste-lhe a conquista?

Mas é ao dia que celebras por inteiro  
na rima do teu canto em cinco notas:  
dobrado militar, galo guerreiro!

( FILHOS DA VÁRZEA)



## RABO DE FOGUETE

*Para Adriano Espínola*

Colírio poderia ser lírico  
na cólera  
dos olhos hippies  
na harpa  
de Jimmi Hendrix  
Hendrix  
na cólica  
de Janis

Joplin:  
ação que gera  
ação  
(sinta-se como em sessenta)

Sente-se lá & cá à toa no tempo  
como um velho guru  
numa viagem retrô  
num take déjà vu  
& lótus no tatame  
não se dobrará  
como origame  
senão como um X de pernas encabuladas

Um baseado grassa  
na grama &  
engrossa  
um caldo de miolos  
servido numa cornucópia

de ossos  
( à La carte)  
Indiferente  
Enérgico  
grasna um ganso  
( da gravadora Capitol)  
breve assovio lisérgico deascascando  
laranjas  
(malemolentes mísseis)

tatuando  
folhas de rosas  
de carne  
na pele de crianças



eis la marca tan  
tropicana  
saque de Ana  
sacana  
cubacana  
Em Amsterdã  
os lírios rolando  
dois dedos de rosas & um sonho &  
uma guitarra & uma

canção em Liverpool  
à procura de um porto-de-lenha:  
o sonho não pode acabar  
num sonho

E acabou?  
É  
acabou  
num gulash  
e beterrabas  
alsacianas montenegrinas escovenas  
croatas sérvias  
no caldeirão de Alá

Que Bósnia!  
&  
foi freverdouro na praça Castro Alves  
Cae pergunta:  
O Haiti é aqui?

&  
mais no sul  
o Catarina  
saudoso barriga-verde  
grita:  
Anauê!

& São Paulo  
rides again:  
paraíbas baianeiros arigós  
Go home!

Macunaíma está morto Viva Macunaíma!  
se morto  
se duvida  
na neblina  
do Parima

E a dúvida  
rola  
como  
nossa  
dívida

num

eco

de

sapo

tanoeiro:

foi

não

foi

foi não foi

foi genocídio?

Não

Não mesmo

Não foi

Nonada

O jornal nacional já esclareceu:

“não foram 99 nem 74  
os morotos sem-terra  
no sul do Pará”

E Zózimo confirma

“foram apenas 16”

não mais que isso:

“sorry poeiriferia”

Os incomodados que se queixem

ao Vigário-Geral

ou apelem

para

qualquer santo:

Valei-me Nossa Senhora

da Candelária!

E por favor

não confunda

Carandiru com Candiru

( o nosso peixinho gostar de perfurar

mas não tanto)

e agora

como diria um sobrevivente de Hiroshima

“quelo ver Chicago”.

( NOITE DESMEDIDA & TERNA COLHEITA)

## **BUGIGANGA**

No garimpo do lixo  
A ganga é ouro  
Na bateia do olho.

(PALAVRA PARELHA)

**PARA MÚSICA PROGRAMADA EM COMPUTADOR. CANTO  
INFOPOÉTICO À MANEIRA DE NANNI BALESTRINI E PEDRO BARBOSA.**

Num lance de dados  
Nas peças de um ábaco  
(Mallarmé= Ying-Jung= Yang)  
a Noite é noite  
no mistério das sombras  
ou a noite é o ocaso da Noite?  
Se a presença da treva é mistério em ausência  
como fica a noite  
ante o mistério presente da Noite?  
A noite vira Noite?  
Porventura a Noite é maior  
Em Treva e Sombra  
ou o maior ou o menor da noite  
é síntese de seu mistério  
de Treva e Sombra  
ou o seu contrário?  
Por acaso o escuro define a Noite?  
e a presença do Mal  
ou ausência da luz  
será presença da noite  
na ausência da Lua?  
Onde a contradição? Onde a diferença?  
Acaso a Lua e a Noite  
carecem do Homem na presença da luz  
na ausência do Bem?

Por ventura o homem é luz na presença da Noite?  
ou na ausência da Lua e a Mulher  
ilumina o Homem na  
ausência da lua  
presente na noite?

O Bem é  
presença  
do bem na  
ausência do Bem ou  
o Mal é ausência  
do mal na  
presença  
do Mal  
A mulher é  
presença do Bem na  
ausência  
do homem

ou o homem é

ausência  
do Mal na  
presença  
da Mulher  
Acaso o homem é  
binário na  
programação  
da Vida?

Porventura a natureza cartesiana  
é a presença binária da vida  
na ausência da programação

Perguntar não ofende  
(embora lugar comum)

- Fora da informática?  
há salvação?

- Aceite o caminho  
da luz sistêmica.

- Ok my lord  
disque 00 para armazenar  
os nossos pecados  
com  
puta  
dor

( SUÍTE PARA OS HABITANTES DA NOITE)

## COPLAS DE VIRGO

Há um cheiro de angústia nos teus olhos  
amputado no meio desta sala  
e este mistério basta-se em silêncio  
apascentando os demos desta noite.

Assim que eu não querendo ver eu vejo  
madeira tosca a se rachar no tempo  
os caules duros tão particulares  
reconstruídos no covão das horas.

Pois que do tempo bebo alimentado  
a tua singular fisionomia  
aquela mesma que ficou plantada  
de grãos e pêlos rubra arquitetura.

E repousei caído em seus desígnios  
e a água não era mais a mesma água  
e a praia desnudava-se dos olhos  
de ter e ver o verão do teu corpo.

E tua geografia era uma ilha  
relva fresca de brisa amanhecida  
que águas do meu instinto roçagavam  
acordando gaivotas no teu ventre.

E éramos sós, o vôo da paisagem  
em duas asas alargando a noite  
e displicentes palmilhamos rastros  
e nos perdemos na linguagem única.

Amarantíssimo ansiar de chamas  
fuga fugaz em tempo de equinócio  
onde o dia e a noite são no avesso  
a própria conjunção dos girassóis

Que vibrem as cigarras de setembro  
instante de pálpebras frementes  
que nosso alumbramento encadeado  
seja o elo perene do silêncio.

Ah, duração de gozo interminável  
onde o tempo é objeto sem valor  
pois o moto maior de todo amante  
é um antigo relógio sem ponteiros.



Ah, o lobo da memória me assaltando  
a devorar auroras e crepúsculos  
mas me salva este mar da lua espelho  
Onde liberto sou e recomeço.

( NOITE DESMEDIDA & TERNA COLHEITA)

## DIONYSIO

Ungido para o fado e a nova festa  
meu carnaval profano já celebra  
as quarentenas dívidas da carne  
na cela de costelas das mulheres

Como devasso réu, confesso fauno  
no vinho das delícias me declaro  
sem culpa e sem pecado original  
pois nessa pena sou igual a tantos

Já disse certa vez em cantoria:  
de nada me arrependo e reconfirmo  
agora que o meu tempo é só de gozo

A vida que me dou não dá tristeza  
nem guarda desalentos de tristeza  
somente na alegria é que me morro.

( PALAVRA PARELHA)

## BACANTE I

O mar lava a concha cava  
e cava concha lava o mar  
como a língua limpa lava  
tua concha antes de amar.

Delírio da estrela-d'alva:  
mistério da preamar  
vinda e volta abrindo a aldrava  
concha do paladar.

Oh minhas parcas de mel!  
me afogo em mar de vinho  
na espera de algum batel

Seu cantador de cordel:  
estórias sabor marinho  
bacantes de moscatel!

( FILHOS DA VÁRZEA)

## MORINGA

Rego tua língua fresca  
    com água de sílabas  
enquanto pétala de argila  
um alfabeto sua poroso  
    no barro da palavra.

Boca de argila furtiva  
carregas um deserto  
    na aridez do desejo  
mas é dentro de ti  
que brota o silêncio do cacto.

Falo do meu oásis  
( envenenada miragem)  
bebes a matas tua sede  
samaritana  
    suicida  
        saciada.

( PALAVRA PARELHA)

# NO PAÍS DO CARNAVAL

Para Millôr Fernandes

CARNAVAL

ritmo de marcha-  
chora um pierrô na hora  
negra que atarraxa.

MAESTRO

O momo balança  
sensual no carnaval  
A ginga da pança.

TRIO ELÉTRICO

Se o povo balança  
nem sempre é feliz quem tem  
a alegre frevança.

MILAGRE

na dança do samba  
Brasil: desfile de anil  
no jeito de bamba.

BRASILEIRÍSSIMA  
o bloco dos sujos  
em trote leva o pacote  
dos próprios sabujos.

QUARTA-FEIRA INGRATA  
Fim de Carnaval  
acorda o Brasil nas hordas  
do choro geral.  
( FOLHA DA SELVA)

## DOS OLHOS DA AMADA

### DO ENCONTRO

Teus olhos chegam  
dança que não destrança  
aos tons que almejam.

### DO CARINHO

Teus olhos traçam  
nesse tão largo afago  
curvas que abraçam.



DA PAIXÃO

Teus olhos ardem  
ao lume qual perfume  
brasas que espargem.

DO AMOR

Teus olhos brilham  
entre azuis e nuas  
a paz que trilham.

DA ENTREGA

Teus olhos choram  
em prece que enaltece  
os salmos que oram.

DA DOAÇÃO

teus olhos formam  
das ázimas lágrimas  
rios que ao mar tornam.

DO COTIDIANO

Teus olhos cantam  
em temor ao desamor  
males que espantam.

DO DESEJO

Teus olhos vibram  
arpejos de desejos  
no olor que aspiram.

DO PRAZER

Teus olhos quebram  
momento e alumbramento  
os tons que celebram.

DO CIÚME

Teus olhos fitam  
na ronda o meneio da onda  
o mar que atiçam.  
(FOLHAS DA SELVA)

## SENRYU

Herança de tio –  
por ser de letras restaram-me  
baratas e livros.

Abro o velho livro  
barata finge-se morte  
junto à rosa seca.

Nem com naftalina  
consigo afastar seu cheiro -  
barata-cascuda.

Torneio de cuspe -  
corre de um lado para o outro  
A barata tonta.

Barato de hippie -  
quem será que envernizou  
a asa da barata?

Ah, barata maldita!  
quantos séculos e séculos  
vens me atormentando.

Passarinho/passarinho  
trinando pra lá e pra cá -  
nem o vento faz falta.

Zipzap da pedra  
assusta o sabiá  
ploft...caca no guri



Sabiá se vai  
no erro passarinho-  
ele voa...a pedra cai.

Mirando o sabiá  
menino de baladeira -  
puxo-lhe a orelha.

Fusca de haijin  
todo fechado no frio -  
duas névoas por kigo

Fugindo do frio  
cerram as janelas do fusca –  
conseguiram ver?

Caos na noite fria –  
com tanto vapor no carro  
nem o sinal de vê

Pára no semáforo  
na noite fria e deserta -  
nenhum flanelinha...

Que noite fria nada –  
vidro embaçado é do medo  
do assalto no sinal.

Cerração na noite -  
não vi mas senti a trombada  
e o bolso, mais frio...

Sai da Catleya  
e vem adoçar o chá-  
abelha jandaíra

Não há um só dia  
que não prove a sacarina –  
abelha diabética?  
(FOLHAS DA SELVA)

## APONTAMENTOS PARA UM EMPINADOR DE PAPAGAIOS

Autofala  
da Gênese:

Nasci com o sol  
Para o vento me criei  
Se o homem não pode voar  
Seu pensamento empinei

Do encontro e  
da alegria:

Serena estrela riscando  
O céu da minha alegria  
Meu papagaio de seda  
Minha prenda para o dia

Primeira lição  
dos ventos:

Papagaio de famão  
É banda-de-asa flecheiro  
Embioca pelas nuvens  
Num vôo cego e certo

Oferenda:

Queda! Gritou o poeta Thiago  
É um, é dois, é três  
cangula no ar é freguês.

( NOITE DESMEDIDA & TERNA COLHEITA)

## A PENA AZUL

Para Ernesto Penafort

Do bico do grifo  
entre harpias góticas  
(mil escaramuças)  
a pena azul  
pousou no verde  
platô

A azul é geral  
não porque Gagarin nos revelou;  
senão uma confirmação  
do choro azul do poeta  
numa tarde qualquer  
sem espaço nem tempo  
dragando um aqui-e-agora  
na praça da Saudade!

( FILHOS DA VÁRZEA)

## PICADEIRO

*Que toda La vida humana/ representaciones es*

Caldéron de La Barca

Estava sossegado lá no fundo  
do meu eu e de mim sem muita pressa  
nesses momentos calmos que circundo  
roteiro e enredo em ato que começa  
minha descida ao palco do meu mundo  
que venho e represento a farsa dessa  
comédia que é da parte em que aprofundo  
a pena desgarrada em vã promessa  
de bem cantar somente o mais fecundo  
sonho sonhado sem a dor expressa  
que a vida vai me dando num segundo  
o desempenho em títere da peça  
neste papel de doce vagabundo  
que me fez rir da dor doída à beça.

( PALAVRA PARELHA)



## REFERÊNCIAS:

- BEÇA, Aníbal. **Suíte para os habitantes da noite**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Banda de Asa: poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Filhos da Várzea e outros poemas**. 2ª Ed. Manaus: Valer Editora, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Noite desmedida & Terna colheita**. Manaus: Valer Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Folhas da relva**. Manaus: Valer Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Palavra Parelha**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2008.