

Entre a cidade de concreto e a cidade narrada

O imaginário de Brasília na poesia de Nicolas Behr



Entre a cidade de Concreto e a cidade narrada
O imaginário de Brasília na poesia de Nicolas Behr

Versão Revisada

Anna Luísa Portela de Deus Albano



KT

Anna Luísa Portela de Deus Albano

**Entre a cidade de Concreto e a cidade narrada:
O imaginário de Brasília na poesia de Nicolas Behr**

Dissertação apresentada à banca examinadora e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo como exigência para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Elane Ribeiro Peixoto
Linha de pesquisa: História da Cidade

Brasília, 2018

Profª. Drª. Elane Ribeiro Peixoto

Orientadora – FAU/UnB

Profª. Drª. Beatriz Resende

Membro Titular Externo – Faculdade de Letras/UFRJ

Prof. Dr. Carlos Henrique Magalhães

Membro Titular Interno – FAU/UnB

Prof. Dr. Daniel Faria

Membro Suplente – HIS/UnB

Brasília, 2018

Agradecimentos

Aos meus pais, por tudo o que sou. À minha mãe, pelo amor, pelo incentivo e pela força. Ao meu pai, por me inspirar e por acreditar nos meus sonhos. Sem vocês esta caminhada não teria sentido.

À minha querida orientadora Elane Ribeiro Peixoto, pelos sábios comentários, pela dedicação e pela amizade. Mais do que pela orientação, agradeço à Professora por ter feito parte deste trabalho e por ter retirado o melhor de mim.

Aos meus amados irmãos, Diego e Daniel, pelo cuidado e pela torcida mútua.

Aos meus avós, paternos e maternos, pelos exemplos que representam. Agradeço em especial ao meu avô Alfredo, por sempre ter encorajado qualquer caminho que eu tenha escolhido até aqui e por ser meu grande exemplo de generosidade e gentileza.

Ao Felipe, por todo o amor, incentivo e apoio. Obrigada por ter sido um dos primeiros motivadores deste trabalho, por ser meu porto seguro e por ser o companheiro que é.

Às famílias Portela e Albano, por todo o carinho.

Aos amigos Carol, Gabriel, Julia, Marcela, Marina, Renata e Rodrigo, por terem acompanhado, lado a lado, minha caminhada na Universidade de Brasília e por terem se tornado parte tão importante da minha vida. Agradeço a amizade e a compreensão nas ausências.

Ao meu querido amigo e artista plástico Marcelo de Oliveira, pelos sensíveis desenhos que compõem este trabalho. Obrigada pelo empenho, pelas conversas e por ter me inspirado a dar o melhor de mim a este estudo, como você faz com a sua arte.

Aos amigos Rodrigo e Izabela, pelo auxílio na diagramação do trabalho. Obrigada pelo cuidado e sensibilidade com que trataram minhas reflexões.

À Camila, minha parceira de trabalho e grande amiga, pela compreensão e paciência nas ausências e por todo o suporte durante os anos de mestrado. Que nossa caminhada juntas permaneça cheia de amizade, respeito e admiração.

Ao Professor Coutinho pela atenciosa entrevista e por ter se mostrado tão prestativo e sensível ao trabalho.

À Universidade de Brasília, onde me graduei e concluo esta pesquisa, por todas as oportunidades e por representar a pluralidade em que eu quero estar.

À Professora Albertina Vicentini, pela revisão cuidadosa.

Aos Professores membros da banca de qualificação, Maria Fernanda Derntl e Daniel Faria, pela atenciosa leitura e pelos cuidadosos comentários que contribuíram imensamente para este estudo.

Aos Professores Beatriz Resende e Carlos Henrique, por aceitarem nosso convite para compor a banca final e à todos os meus mestres, que contribuíram, cada um a seu modo, para que eu chegasse aqui.

Aos amigos e familiares que fizeram parte desta jornada, apoiando, incentivando e acolhendo, meu muito obrigada.

Resumo

Este trabalho discute e analisa as representações de Brasília presentes nas poesias do cuiabano-brasiliense Nicolas Behr. O objetivo é apreender, nos poemas dedicados à Capital Federal, parte do imaginário social da cidade, temporalmente situado entre a década de setenta e o começo dos anos dois mil. Behr chegou adolescente na Brasília dos anos de 1970 e o espanto foi o primeiro sentimento experimentado diante da inusitada cidade modernista. O estranhamento do poeta, partilhado com outros, como o de Clarice Lispector, nos fala de uma cidade sem saturação histórica, frequentemente associada ao deserto e à solidão no seu quase grau zero. As representações da primeira fase da obra de Behr são como uma imagem invertida das intenções de Lucio Costa. Posteriormente, sua poesia parece entregar-se à cidade-utopia do urbanista. Coteja-se a cidade da memória do poeta, cujos escritos circularam pelos bares e espaços culturais de Brasília, aquela do urbanista, em folhas mimeografadas. Há, em seus poemas, metáforas e imagens sobre o cotidiano de uma cidade para a qual era necessário o conhecimento de um vocabulário específico a demandar esforço para sua decifração. Os sentimentos nos registros poéticos de Behr possibilitam mais uma camada na espessura da história de Brasília.

Palavras-Chave: Brasília; Imaginário; Representação; Poesia; Nicolas Behr.

Abstract

This paper discusses and analyzes the representations of Brasilia present in the marginal poetry of Nicolas Behr. The objective is to understand part of the social imaginary of the city in his poems, between the seventies and the beginning of the two thousands. Behr was a teenager in Brasilia in the 1970s, where astonishment was the first feeling he experienced before the unusual modernist city. The estrangement felt by the poet, shared with others such as Clarice Lispector, reveals a city without historical saturation, often associated with deserts and solitude at its almost zero degree. The representations of the first phase of Behr's work are like an inverted image of Lucio Costa's intentions. Later, his poetry seems to surrender to the city of the urbanist. His poems are filled with metaphors and images about the daily life of the city, which demand a certain knowledge of a specific vocabulary for its deciphering. The sentiments in Behr's poetic records provide yet another layer in the thickness of Brasilia's history.

Key-words: Brasilia; Representation; Poetry; Nicolas Behr.

Sumário

Introdução	15
Capítulo 01 A poesia como representação	27
Capítulo 02 Uma perspectiva de Análise	59
Capítulo 03 Brasiléia Desvairada: Análise dos poemas de Nicolas Behr	83
Considerações finais	205
Bibliografia	217

Introdução

Este trabalho relaciona literatura e cidade, em particular Brasília. O objetivo é historicizar a Capital¹ Federal através das representações e imaginários encontrados nos versos do poeta Nicolas Behr. Através da relação entre história, cidade, memória e imaginário, analisaremos e nos posicionaremos criticamente quanto às representações de Brasília encontradas na obra desse autor, dialogando com outras fontes de pesquisa tradicionais e com outras literárias.

As fontes tratadas referidas como “tradicionais” correspondem a textos acadêmicos, livros, jornais e discursos institucionalizados sobre Brasília. Consideramos como fontes literárias as poesias, narrativas, contos e crônicas que dialogam com nosso assunto de

01 A partir deste momento, toda vez que usarmos o termo “capital” com letra maiúscula estaremos nos referindo a Brasília.

interesse. Clarice Lispector (1962 e 1974), Carlos Drummond de Andrade (1960 e 1984), Vinicius de Moraes (1962), João Cabral de Melo Neto (1969), Cassiano Ricardo (1960) e Ferréz (2010) são alguns, entre os escritores da literatura brasileira, considerados relevantes para o debate proposto.

São interesses deste estudo a compreensão dos conceitos de imaginário e de representação social e a análise de como as imagens contidas na literatura são argumentos para o entendimento da cidade, contrapondo-se à posição que atribui às disciplinas do urbanismo, história urbana, geografia, antropologia ou sociologia posições mais relevantes. Trata-se de uma busca por sensibilidades causadas pela cidade que, representadas, permitem atribuir significados aos seus lugares e cotidiano.

Nossa escolha respalda-se no que foi possível constatar em levantamento de estado da arte. A cidade de Brasília, objeto de estudo de inúmeras pesquisas no campo da história urbana, não conta com uma gama significativa de trabalhos que tenham por principal fonte a poesia produzida na cidade por seus poetas. Evidenciamos a pouca atenção e a invisibilidade acadêmicas dessa ordem de estudos, constatando o vácuo de trabalhos que versem sobre as expressões culturais da Capital Federal durante sua construção e afirmação de seu desenho inédito.

Na Universidade de Brasília, as poucas pesquisas que se propõem a fazer uma leitura da Capital Federal a partir de sua literatura concentram-se em teses e dissertações desenvolvidas na Faculdade de Letras e nas Ciências Sociais, em especial na sociologia. Merecem menção as dissertações de Bernadete Aparecida de Carvalho (2008), Eloisa Pereira Barroso (2008), Maria da Glória Barbosa (2000) e Maxçuni da Silva (2011), importantes fontes para esta pesquisa.

O trabalho de Carvalho (2008), *Brasília Literária: de quem para quem*, investiga a composição literária brasiliense desde os anos sessenta, com a proposta de estabelecer cânones para a produção dos primeiros cinquenta anos da cidade. Barroso (2008), em sua dissertação *Brasília, as controvérsias da utopia modernista na cidade de palavras*, procura estabelecer uma leitura da cidade “real” por meio de uma leitura sociológica da cidade “de palavras”. Barbosa (2000), em *O cristal e a chama*, analisa poemas escritos sobre Brasília pelo viés da hermenêutica², com o objetivo de destacar os poetas locais, lançando luz a seus escritos e partilhando-os com os habitantes da cidade. Por fim, Silva (2011), em sua dissertação *Flor em ferro e cimento armado: manifestações do ser e do espaço em poemas sobre a cidade de Brasília*, analisa a recorrência da presença de espaços da Capital em poemas dos autores Alexandre Pilati, Anderson Horta, Augusto Rodrigues, Cassiano Nunes, Hermenegildo Bastos, Joanyr de Oliveira, Nicolas Behr, dentre outros.

Cabe ainda destacar o trabalho de Gilda Furiati (2007), desenvolvido na Faculdade de Letras da Universidade de Brasília, que se dedicou a investigar, nos poemas de Behr, temas presentes nos textos de conhecidos autores que abordaram a construção de Brasília. Entre esses, têm-se destacado: *A cidade modernista – Uma crítica de Brasília e sua utopia*, de James Holston (1993), e as crônicas sobre a Capital escritas por Clarice Lispector (1962 e 1974).

A constatação da raridade de estudos que visem aproximar a Brasília de concreto e aço à Brasília de palavras e imagens de seus poetas apresentou-se como um caminho desafiador que decidimos percorrer. Buscamos explorar essa temática, problematizando-a a

02 A análise recorre ao trabalho do autor Paul de Man, *Reading and History*, no qual define a hermenêutica como processo em direção à determinação de sentido, levantando questões sobre o valor extralinguístico do texto. (MAN in BARBOSA, 2000: 24).

partir de uma pergunta inicial: como analisar e compreender a cidade-símbolo do modernismo brasileiro por meio do imaginário e da representação simbólica contidos nas poesias do escritor Nicolas Behr? Essa questão desdobrou-se em outras a serem guias para nossa reflexão: como compreender a poesia como representação capaz de amparar um estudo no campo da história urbana? Qual é o papel do autor? Seu lugar de fala? Como relacionar sua posição individual no âmbito das memórias sociais? Quais as relações estabelecidas entre autor e leitor? Que lugares da cidade e que cotidiano são possíveis de apreensão nos poemas em estudo?

Essa problematização pareceu pertinente para construir um trabalho respaldado em fontes literárias que considerasse a cidade para além de sua materialidade, apreendendo-a em suas filigranas, isto é, em sua sociabilidade, seu cotidiano, seus grupos e as relações entre eles estabelecidas. (PESAVENTO, 2005: 8). Buscamos ver Brasília, na medida do possível, de maneira mais expandida e incluímos referências às suas cidades-satélites.

Feitas essas observações quanto ao tema e apresentada a justificativa para o presente estudo, cremos necessárias algumas ponderações iniciais sobre a literatura. Para Eloisa Barroso (2008: 23), a literatura não está enclausurada em barreiras arquitetônicas, isto é, suas representações estão assentadas nos problemas da vida cotidiana em sociedade. A linguagem literária penetra, segundo essa autora, em distorções ideológicas legitimadas e fortalece uma percepção subjetiva de mundo. O texto literário como fonte de conhecimento nos oferece um caminho para compreensões diversas das legitimadas. Sandra Pesavento (2005: 55) explica: uma pesquisa pautada nessas compreensões não busca por uma verdade concreta, mas pela descoberta de uma entre as possíveis interpretações do real.

Nossa expectativa, no entanto, assim como a de qualquer pesqui-

sador interessado em história das cidades e que se debruça sobre um texto literário, é encontrar verdades possíveis de um passado. A intenção é acessar algo que, provavelmente, o historiador, por meio das fontes tradicionais, não seria capaz de acessar, ou seja, as sensibilidades do ser, que Pesavento (2005: 56) explicou como traduções da experiência humana no mundo.

Para tomar os textos literários como corpus de pesquisa, primeiramente questionamos o papel do autor. Os debates sobre a figura do autor consolidam mais de três décadas de posições antagônicas na maioria das vezes. Roland Barthes (1988) anunciou a sua morte no âmbito dos debates pós-estruturalistas. Em debates recentes, foi a voz de Antoine Compagnon (2003) que lhe precisou os contornos. Uma de nossas questões de pesquisa, portanto, requer um debate sobre o papel do autor. Nicolas Behr escreveu a partir de seus repertórios interpretativos, dos discursos que permearam seus círculos político-sociais, dos seus espaços de memória, das tradições literárias da sua época e de outros aspectos substanciais. São essas as circunstâncias que buscamos acessar.

As reflexões sobre a literatura como fonte de pesquisa e a problematização da figura do autor podem nos permitir um entendimento dos espaços cotidianos de Brasília, daqueles que constituíram sua cena cultural, suas sociabilidades, seus grupos entrevistados entre 1977 e 2007, a partir da circunstância de que Nicolas Behr perambulava por Brasília vendendo seus poemas.

No entanto, antes de apresentarmos nosso autor de interesse, julgamos apropriado tecer algumas considerações sobre Brasília. Sucessora do Rio de Janeiro como capital nacional a partir de 21 de abril de 1960, inaugurada pelo ex-presidente Juscelino Kubitschek e construída a partir do desenho do urbanista Lucio Costa, Brasília sempre representou mais que a construção de uma nova cidade.

Foi o símbolo do avanço do país para o centro, a cidade-síntese da modernidade e do progresso idealizada por suas elites intelectuais.

A cidade nasceu, assim, sob os augúrios de um futuro promissor, alimentado por uma ágil *performance* do então presidente, como demonstrado por Laurent Vidal (2009) em *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*. Em seus discursos, Kubitschek encenou os mitos da fundação da cidade, incluindo premonições sagradas, como o sonho de Dom Bosco. A narrativa de JK agia a favor da superação de antigas dicotomias brasileiras, como litoral/interior, moderno/arcaico, desenvolvido/subdesenvolvido. Para isso, era necessário que o desenho da cidade possuísse funcionalidade, ordenação e racionalidade.

A cidade nascida onde supostamente não havia nada e o novo desenho urbano dessemelhante de todas as capitais brasileiras motivaram as mais diversas expressões artísticas. Por exemplo, no campo da literatura, desde seus primeiros anos Brasília foi tocada pela poesia. Maria da Glória Barbosa (2008: 29) explica que essa cidade, exercício colossal de dominação do homem sobre a natureza, precisava ser assimilada pelo imaginário de quem a habitava. Os poetas, imbuídos desse sentimento, encontraram palavras, recompuseram objetos de forma linguístico-simbólica e procuraram “despertar no leitor o mesmo testemunho sensorial experimentado por eles”.

Nicolas Behr somou-se aos poetas de Brasília e ocupou entre eles uma posição de ponta de proa. Juntamente com outros, buscou traduzir o espanto da Capital-cidade em palavras. O popularmente conhecido “poeta de Brasília” dedicou mais de trinta anos de escrita para a cidade, o que despertou posições antagônicas. Behr, filho de imigrantes alemães e nascido em Cuiabá em 1958, iniciou-se como poeta na Capital em 1977, publicando o seu mais popular livretinho *Iogurte com Farinha*. A produção do poeta dedicada ao retrato da ci-

dade possibilita o acesso a um dos imaginários possíveis de Brasília, correspondente à afirmação da nova capital brasileira. Esses anos de escrita abrangem marcos históricos importantes: a rejeição e a aceitação pelos brasileiros de uma nova capital, o Brasil da ditadura militar, a instauração de um governo democrático, dentre outros.

Para nossa pesquisa, a produção poética de Nicolas Behr foi dividida em duas fases, que denominamos “Do estranhamento” - de 1977 a 1980, questionadora do padrão editorial em meio ao conturbado período de censura militar; e “Da acomodação” – situada a partir de 1993, quando a edição artesanal de seus poemas deu lugar a uma produção com outros aportes.

A produção da primeira fase insere-se no movimento poético marginal que tomou conta da cena literária brasileira durante a década de setenta do século XX. Esse movimento deu voz à “geração mimeógrafo”, cuja atenção voltava-se para o cotidiano das cidades. A poesia marginal - pós-tropicalismo da década de setenta - tinha como proposta a poética política da vida, da expressão do corpo, das coisas banais. Em pleno regime militar, com ausência de espaço nas editoras, poetas, como Cacaso, Chacal, Ana Cristina Cesar, Torquato Neto, Paulo Leminski e o próprio Nicolas Behr, difundiram, pessoalmente, seus escritos editados artesanalmente. Em 1976, após a divulgação da antologia *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, o movimento obteve a atenção dos críticos. Hollanda (1976) ressaltou como característica do movimento a aproximação entre a poesia e a vida, expressada em tom coloquial. Behr alinhou-se aos seus contemporâneos e retratou de forma quase obsessiva sua cidade em tom jocoso. Essa fase de sua obra, período de intensa divulgação, compila as seguintes publicações mimeografadas: *Iogurte com farinha* (1977), *Grande Circular* (1978), *Chá com porrada* (1978), *Bagaço* (1979), *Com a boca na botija* (1979), *Parto do dia* (1979), *Elevador de Serviço* (1979), *Põe sai nisso!* (1979), *Sempre*

viva (1979), *Posições* (1979), *Entre quadras* (1979), *Te amo 24 horas por segundo* (1979), *Brasília desvairada* (1979), *Saída de emergência* (1979), *Kruh* (1979), *303-F-415* (1980) e *L2novesfora W3* (1980).

Consideramos como demonstrativo do primeiro momento da obra de Nicolas Behr o livro *Iogurte com farinha* (1977) e a ele dedicamos uma atenção particular, tornando-o guia para explorar seus trabalhos dessa fase. Nossa escolha justifica-se por ser a mais popular publicação do autor. Assim, pudemos construir diálogos com as outras poesias da fase mimeógrafo, consideradas fontes importantes de verificação de nossas leituras e que corroboraram nossa interpretação acerca da obra de Behr.

A segunda fase da obra do poeta é caracterizada pelo abandono da edição artesanal dos livretos. A partir da década de noventa até os anos dois mil, Behr fotocopiou seus livros, tendo lançado, nesse período, sete livretos. A partir de 2002 até o fim do recorte temporal deste trabalho – 2007 –, as edições foram feitas em *offset*. Esse período compreende doze publicações. Para a análise dessa segunda fase, selecionamos o livro *Braxília Revisitada* Vol. I (2004) por considerá-lo aquele que mais dialoga com outros autores e com personagens presentes no imaginário social de Brasília: Juscelino Kubitschek, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, dentre outros.

O *corpus* da pesquisa é composto, em sua totalidade, por cinquenta e uma poesias reunidas na íntegra no Anexo desta dissertação.

A leitura dos poemas de Behr apoiou-se nas considerações de Hans Robert Jauss (in LIMA, 1983), em cujas formulações encontramos um terreno firme para costurar as condições de produção de uma obra e a posição histórica de seus intérpretes. Portanto, autor e intérprete interagem na definição do horizonte histórico da obra, função social e ação no tempo. (SILVA, A.C.S.; PAZ, R. G. 2014).

Nosso método de análise baseia-se na proposta de Jauss (1983) de leitura poética em três etapas consecutivas: a primeira, de percepção estética, seguida pela de interpretação e de aplicação – metodologia que proporciona sistematizar análises, como veremos adiante. Esclarecidas essas importantes questões de pesquisa, referências e procedimentos metodológicos, apresentamos a estrutura da dissertação em três capítulos. O primeiro dedica-se à compreensão da poesia como representação da cidade. Essa discussão leva em conta sentidos e conceitos de poesia e a apreensão de como ela se comunica. As principais bases teóricas para esse momento foram os textos do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz: *O arco e a lira* (1967) e *Os filhos do Barro* (1974). O primeiro livro, escrito por Paz em 1955 e reeditado em 1967, explica a origem dos poemas, a relação da história com os poetas e com a poesia e esclarece as origens e os significados do fazer lírico. Mais do que explicitar suas ideias sobre o que é poesia, Paz anuncia temas sobre poética e história moderna e retoma alguns desses temas em *Os filhos do Barro*.

Ainda nesse capítulo, discutimos a tradição de se retratar Brasília na poesia e a possibilidade de referência a uma poética “genuinamente” brasileira. Contribuem para essa reflexão poetas brasileiros, por exemplo, Vinicius de Moraes, Cassiano Ricardo, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, dentre outros.

Além disso, consideramos relevante apresentar uma base teórica para a compreensão de espaços por meio das representações, retomando o conhecido texto *Poética do Espaço*, do historiador Gaston Bachelard (1957). Imaginar, para Bachelard, corresponde a ensaiar modos de viver, inventar e instaurar novas realidades. Concordantes com o autor, acreditamos que a imaginação extrai de nós uma “força demiúrgica” que nos faz plural (SILVIA, 2011: 12).

O último tópico desse capítulo apresenta nosso autor e propõe dis-

cutir sua posição de “poeta de Brasília”. Nossa intenção é compreender a importância do lugar de fala do poeta na construção do imaginário social da Capital.

O segundo capítulo abrange discussões teórico-metodológicas que sustentam as análises poéticas do trabalho. São aprofundados conceitos de representação e de imaginário, amparados principalmente pelos textos de Stuart Hall (1996) e de Mary Jane Spink e Benedito Medrado (2000). Abordaremos a metodologia construcionista proposta por esses autores, da qual participam as vozes, em igual importância, do autor e do leitor.

O terceiro capítulo dedica-se à análise das poesias recortadas. Dividimos o capítulo em duas partes, referentes aos dois períodos históricos correspondentes às fases reconhecidas na obra de Behr. A fase denominada “estranhamento” abraça as poesias behrianas nas quais o autor não se identifica com a cidade, e a fase “da acomodação” reúne os escritos que, após as angústias e inadequações do adolescente, expressam um poeta adaptado à cidade: o *outsider* torna-se um estabelecido. O segundo momento demonstra ainda críticas ao desenho urbano, à “cidade-maquete” e, principalmente, aos seus idealizadores e mostra um poeta a confundir-se com a sua cidade-musa inspiradora. Algumas das representações poéticas apresentadas neste capítulo foram recriadas pelo artista plástico Marcelo de Oliveira após conversas e leituras partilhadas com a autora e estão dispostas ao longo do texto.

Por fim apresentamos nossas considerações acerca do percurso da pesquisa e sintetizamos as respostas para as perguntas que o iniciaram.

A poesia como representação

1

A Lira

Sabemos que todas as sociedades têm produzido poesia ao longo da história, seja na forma de canto que cadencia o trabalho dos plantadores ou nas formas dos próprios poemas narrativos, pelos cantos nas cidades e templos ou nas celebrações de guerra. (NEVES, 2014: 11). O fazer poético acompanhou a história da humanidade. Essa constatação nos conduz a uma pergunta crucial: o que é a poesia? Pergunta simples, cuja resposta não é fácil, porque se desdobra em outra mais: o que esta pesquisa compreende como poesia? Para respondê-las nos ancoramos nas reflexões de Octavio Paz (1967 e 1974) para quem poesia é uma fonte reveladora do mundo e de nós mesmos:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; Exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem.

(PAZ, 1982: 15)

O autor mexicano Octavio Paz dedicou-se não só à criação da poesia, mas, principalmente, à reflexão a seu respeito. O título “A Lira” escolhido para este subcapítulo referênciava o seu reconhecido livro *O arco e a lira* (1967), cujo título remete à obra de Heráclito, para quem o universo se encontrava em estado de tensão, como as cordas do arco e da lira. O poeta mexicano retoma esses termos e alude à luta dos opostos³ que a poesia é capaz de transformar em equilíbrio, imagem e ritmo. A lira é o símbolo que nos conduz à criação poética e, por isso, a representação foi escolhida para intitular nosso estudo.

Para Paz (1982: 17), só estamos diante do poético quando a poesia se condensa ao acaso ou quando se trata de uma cristalização de circunstâncias alheias à vontade do poeta. O poético pode, inclusive, não ser um poema: paisagens, pessoas e acontecimentos incluem-se no seu âmbito. A poética é, assim, a poesia em estado amorfo, e o poema é a criação, a poesia erguida, sendo por seu intermédio que a poesia se revela completamente. O poema é mais que uma forma literária, é o organismo capaz de emitir a poesia. O

03 O arco e a lira são aqui metáforas opostas: o arco é o elemento que, quando tensionado, é usado para a caça, para o abate; a lira, é um instrumento musical delicado que, quando em estado de tensão, gera um som agradável e encanta com sua harmonia. .

que torna o poema poético não é sua forma – suas métricas, rimas e versificações –, mas o fato de ser tocado pela poesia.

Os poemas são únicos, irredutíveis e irrepetíveis, isto é, toda criação poética é uma unidade autossuficiente. Paz (1982) mostra a inutilidade de se pretender classificar os poemas levando em conta apenas recortes históricos, lembrando a incoerência de se colocar a mesma designação para experiências tão divergentes quanto as de San Juan de La Cruz e Garcilaso de La Vega⁴. O autor mexicano sugere um cuidado necessário ao leitor de poesias: nunca esquecer as diferenças que separam obras distintas e contemporâneas, que não são somente frutos de variações históricas, mas de algo muito mais sutil, de diferenças de sensibilidades humanas. (PAZ, 1982:19). O que não significa aliviar o peso da determinante histórica na compreensão de uma obra lírica:

A história e a biografia podem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê e o como de um poema.

Não podem, contudo, dizer o que é um poema.

(PAZ, 1982: 19, grifo nosso)

04 San Juan de la Cruz (1542-1591) foi um poeta espanhol ligado à poesia mística. Seus mais conhecidos poemas costumam representar a descontinuidade (homem) buscando a continuidade (Deus). O desejo pelo imortal caracteriza os homens na obra de la Cruz. (ALMEIDA, 2008). Já Garcilaso de la Vega (1499-1536), escritor peruano de ascendência espanhola, não tratou de temas religiosos. Garcilaso procurou incorporar nos versos espanhóis tradições italianas renascentistas e retratou a busca do amor ideal e o equilíbrio entre homem e natureza. (HORTA, VIANNA, RIVERA, 2000:24).

A biografia do poeta é uma entre as fontes que podem auxiliar o entendimento de um poema e será trabalhada nesta pesquisa como tal. No entanto, a cautela permanece necessária visto que pode haver obras de um mesmo autor com caracteres completamente distintos, inclusive contraditórios. Os componentes históricos e a biografia do escritor são capazes de nos oferecer elementos auxiliares na compreensão de um poema, mas são insuficientes para dar os sentidos do poema.

Paz nos fala sobre uma característica comum a todos os poemas, sem a qual eles jamais seriam poesia: a participação do leitor. Retomaremos a importância dessa atuação adiante quando tratarmos dos processos dialógicos em nossos procedimentos metodológicos. A partir daqui, concordamos com o autor quando afirma que o leitor, ao reviver um poema, atinge um estado denominado “poético”. (PAZ, 1982:30). O poeta cria o poema e o leitor, ao recitá-lo, o recria: escritor e leitor são, assim, dois momentos de uma mesma realidade.

A capacidade de relacionar o indivíduo e o mundo por meio das palavras é mérito da perspicácia do poeta. Relembremos Gaston Bachelard quando afirma ser a poesia um complexo de sentimentos que “associa a polidez e a travessura, a humildade e a ação”. (BACHELARD, 2008: 83).

Não se deve esquecer que os poetas desempenharam, ao longo da história, um papel marginal na sociedade burguesa. A poesia não foi um alimento palatável para a burguesia, que sempre tentou domesticá-la, suprimir-lhe a dimensão crítica que nos recoloca em contato com forças primordiais. Paz (1982) esclarece que a poesia age desconectando o homem do tempo produtivo e racional para conduzi-lo ao momento mágico da criação: o poema recitado é um cântico ritualístico a nos ligar com o princípio de tudo. Essa dis-

cussão interessará a este trabalho quando refletirmos sobre a real posição dissidente de nosso poeta de interesse, Nicolas Behr, e será retomada quando apresentarmos uma reflexão sobre a marginalidade do fazer poético e a contradição que acomete um poeta ao ser “marginal” e cânone ao mesmo tempo. Os “poetas malditos” não foram apenas criações do romantismo, mas refugos de uma sociedade que recusou o que não conseguiu assimilar. (PAZ, 1982: 235). A linguagem do poeta é a linguagem de sua comunidade. (PAZ, 1982: 49). Os historiadores costumam afirmar que, em épocas de crise ou estancamento, as sociedades produzem uma poesia decadente. Já os momentos de ascensão histórica se caracterizam por uma arte de plenitude, a que toda sociedade tem acesso. Quando o poema é escrito na linguagem de todos significa que estamos diante de uma arte madura. A linguagem atua como representação da subjetividade e do real. O aspecto concreto dessa representação é a imagem. A poesia é uma emissão de sentido codificada em imagens e o poeta é o criador de imagens que representa uma visão de mundo em versos e palavras. A escrita poética é resultante do esforço de se vencer o distanciamento entre o homem e o real, luta na qual a imagem tem papel crucial. (FILGUEIRA, 2016: 40).

A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários. Qual pode ser o sentido da imagem se vários significados lutam em seu interior e se as imagens do poeta possuem sentidos diversos? Paz (1982) explica que as imagens são possuidoras de autenticidade e são capazes de construir uma realidade objetiva. Uma paisagem criada por um poeta não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas são consistentes apesar de existirem em esferas distintas. Trata-se de duas ordens de realidades paralelas e autônomas.

As imagens poéticas, geradoras desse mundo “novo”, subsidiam a comunicação entre a realidade e o homem. (FILGUEIRA, 2016:

41). Para perceber o poetificado, é preciso abstrair:

[...] o poetificado é revelado na fusão entre vida e poema, expressa pela imaginação. A ambiguidade das imagens é mensageira da visão de mundo do poeta porque resulta dessa fusão. Portanto, a imagem é instituída em um diálogo entre real e irreal. A cooperação entre real e irreal se dá porque o poeta firma aliança com sentimentos e imagem. Tal aliança é a motivação do poeta para fazer do imaginário canal privilegiado de replicação de sua visão social.

(FILGUEIRA, 2016: 41)

O escritor lírico parece fazer mais do que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade, a de sua própria existência. O poeta não descreve algo, coloca-o diante de nós, revive nossa experiência do real. (PAZ, 1982: 133). A poesia, dessa forma, não alude à realidade vivida; pretende recriá-la.

Este trabalho não intenciona, seguindo essa perspectiva, uma verdade absoluta, mas uma recriação da Brasília representada nos poemas selecionados, uma Brasília imaginada, que possui sua materialidade.

Dessa forma, abrimos a possibilidade de leitura poética a partir da ideia de representação e de imagem e observamos a relação estreita entre linguagem e mito. Ambos são metáforas para a realidade. A essência da linguagem é simbólica: consiste em representar um elemento da realidade por outro. Paz (1982) chega a relacionar o poeta à figura do mago: ele é o encantador da linguagem por meio do ritmo e a função predominante do ritmo distingue o poema de qualquer outro gênero literário. O poema é formado por um conjunto de frases poéticas fundadas no ritmo. (PAZ, 1982: 68).

Concretizar uma leitura poética não deve se assemelhar à leitura de uma prosa. O poema se apresenta como ordem fechada e a pro-

sa como construção aberta e linear. A prosa pode ser representada pela linha reta, pois possui uma meta precisa e um sentido certo. O poema, por sua vez, permitindo-nos valer da mesma associação, pode ser representado pela espiral, algo que se fecha em si mesmo, que se renova e se recria. (PAZ, 1982: 83).

O que define um texto como poesia não é a sua forma. Há prosas que são carregadas de poesia, como é o caso das crônicas que Clarice Lispector escreveu sobre Brasília – textos aqui tomados como fonte de pesquisa. Em contrapartida, há muitas obras corretamente metrificadas que são absolutamente prosaicas. As crônicas de Lispector possuem fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, ritmo, sinais evidentes de poesia. O mesmo pode se dizer do verso livre contemporâneo: cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. Não raro a pontuação se torna desnecessária nesses poemas e, ainda assim, eles permanecem sendo um fluxo rítmico. (PAZ, 1982:87). Os poemas da estética marginal que veremos assemelham-se a esses atributos e a despreensão formal do movimento não os descaracteriza, portanto, como poéticos.

As representações dos poemas pertencem aos poetas e são também alheias e históricas, pertencem a um povo, são datáveis. A palavra poética é histórica em dois sentidos: naquele que a relaciona a uma produção social e, em outro, como uma condição prévia à existência da sociedade. (PAZ, 1982:226). Valer-nos-emos do primeiro sentido, com a pretensão de que as poesias sirvam como fontes para a apreensão de uma possível realidade social de um determinado período histórico brasileiro.

Portanto, na intenção de concretizar uma interpretação possível de obras poéticas, devemos estar atentos às suas ambiguidades imagético-simbólicas, aos seus sujeitos históricos e às suas estruturas

sintáticas, sem esquecer que essa organização estética carrega sentimentos humanos. O exercício interpretativo de poemas pressupõe a abertura das fronteiras subjetivas. (FILGUEIRA, 2016: 43).

Assim, a poesia é entendida, nesta pesquisa, como representação daqueles sentimentos do poeta que resultam em um “produto” que somos capazes de traduzir em imagem. As imagens poéticas possuem uma lógica, dizendo-nos algo sobre o mundo e sobre nós mesmos.

Nessa linha de entendimento, é fundamental mergulhar nos intertextos das representações dos poemas a fim de descobrir os sentidos explícitos e implícitos presentes na sua significação. Os sentidos do poema, ou o poema como representação de algo, aparecerão na relação com os textos e com os contextos que os envolvem. Por isso pretendemos, concordantes com as bases teóricas levantadas por Paz, reviver os poemas escolhidos, que são sempre obras inacabadas à espera de um novo leitor que lhes ofereça novos sentidos. Cabe a nós, leitores, um mergulho nos intertextos a fim de descobrir os códigos e subcódigos presentes na significação e, se os sentidos do poema aparecem na relação com textos e contextos que os envolvem, para a análise de um poema é recomendável a dedicação às suas articulações em um complexo sistêmico, buscando sempre uma lógica correlacional. (CYNTRÃO, 2004: 47).

Como as poesias se comunicam?

Busquemos responder à pergunta que intitula este tópico: haveria uma forma distinta de comunicação da poesia moderna?

Para explicar a forma de comunicação da poesia, Octavio Paz (2010: 62) recupera os pensamentos de Rousseau e Herder, que partilha-

vam o entendimento de que a linguagem atende não às necessidades materiais do homem, mas à paixão e à imaginação. Não foi a fome, mas o amor, o medo e a estupefação que fizeram os poetas cantarem. Reafirma, então, ser o princípio metafórico a base da linguagem, considerando as primeiras crenças da humanidade indistinguíveis da poesia. Metáfora, o princípio da linguagem, e analogia são estreitamente imbricadas. A crença na correspondência entre todos os seres e os mundos é anterior ao cristianismo, atravessou a Idade Média e, através dos neoplatônicos, dos iluministas e dos ocultistas, chegou ao século XIX. A poesia se comunica pela analogia. As rimas, aliterações, metáforas são modos de operação do pensamento analógico. A analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se convertem em consonâncias, e torna o poema um duplo universo: podemos ler o universo e viver o poema. (PAZ, 2010: 63).

A analogia é a ciência das correspondências e só existe por causa das diferenças: isto não é aquilo, mas isto nos permite fazer uma ponte com aquilo. A ponte não suprime as distâncias nem anula as diferenças: “isto é como aquilo” e, então, “isto é aquilo”. A analogia é a metáfora em que a alteridade vira unidade. A metáfora é o principal instrumento de uma poesia, pois, por meio da imagem e da associação, o poeta diz que isto se parece com aquilo. (PAZ, 2010: 80). A analogia é, assim, o instrumento da representação poética.

O poeta vê e ouve o que pensa e pensa em sons e imagens. Ele ouve o universo como linguagem e diz o universo. As leituras poéticas deste trabalho seguem em consonância com Octavio Paz (2010:164) quando mostra que o poema é uma virtualidade trans-histórica, que ultrapassa a história, que se atualiza na história, na leitura. Não há poema em si, só há poesia em alguém.

Reforçamos, então, que o texto é sempre o mesmo, mas em cada

leitura é diferente. Toda leitura é uma experiência datada, que nega a história com o texto e, com essa negação, se insere novamente na história. Cada nova leitura é uma interpretação, uma variação do texto e, nessa variação, o poema se realiza. A leitura é, portanto, uma repetição, uma variação criadora do ato original que nos faz regressar ao tempo do poema. Surge de um “presente” que não insere o leitor no tempo do calendário, mas em um tempo fora dos calendários ou relógios. Reconhecemos a possibilidade de que se interpretem poesias sem a preocupação com seu contexto histórico, levando em conta apenas seus sentidos referentes aos contextos atuais. No entanto, essa não é a leitura intencionada nesta pesquisa.

A comunicação da poesia também leva em conta a linguagem escolhida pelo poeta, que deve ser a de sua comunidade, a de seu público. Nosso poeta, a exemplo, faz uso de uma linguagem específica dos moradores do centro da Capital, população a quem sempre destinou seus versos.

A linguagem atua como representação da subjetividade e da realidade pelo meio concreto da imagem. Para transmitir as imagens, o poeta junta e separa as palavras, atendendo a princípios rítmicos. Se a linguagem é um conjunto de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo é o que nos dá o controle sobre as palavras. O poeta cria por analogia e seu modelo parece ser o ritmo. É ele que provoca expectativas no leitor. Se interrompido, já se sente o choque. Se contínuo, esperamos atentos por algo que não sabemos nomear. O ritmo cria em nós uma expectativa que só pode ser suprida quando sobrevier o “algo”. Ele é parte essencial da poesia e é equivocado pensá-lo como conjunto de con-tagens silábicas. Metrificação e ritmo são coisas distintas e este não consiste em um composto de palavras soltas nem em uma medida de quantidade silábica, acentos e pausas como aquela. O ritmo é a imagem e é também o sentido. Paz (1982:87) afirma que cada frase

poética necessita possuir ritmo, imagem e significado. O metro sozinho é somente uma medida vazia e qualquer coisa pode ser dita em metro, pois ele é um procedimento, e o ritmo é a temporalidade concreta. O poeta traduz-se a si mesmo por meio do ritmo, a “cifra de sua temporalidade”; o ritmo se declara na imagem e esta retorna ao homem recitada por alguém que repete o poema.

É, portanto, assim, por meio dos ritmos, das analogias e das linguagens escolhidas pelos escritores líricos, que as poesias se comunicam, mas também pelos caminhos interpretativos escolhidos pelo leitor.

Explicitada essa maneira de comunicação dos poemas, resta compreender, brevemente, como as poesias são representações dos espaços vividos e comunicam algo sobre eles. Gaston Bachelard e sua reflexão sobre a poética do espaço podem auxiliar neste ponto.

A imagem, obra da imaginação, na perspectiva de Bachelard (1957), interessa mais que a realidade. Nas suas palavras (1957: 253-255): “Nunca a imaginação chega a dizer: é só aquilo. Há sempre mais que aquilo. Como já dissemos muitas vezes, a imagem da imaginação não está submetida a uma verificação da realidade. [...] Sempre, imaginar será mais que viver”.

Bachelard (1957) mostra que, para adentrarmos um espaço tão subjetivo - chamado por ele de “superlativo” - como o da imaginação, é preciso substituir o positivismo pelo imaginário, que ele mostra ser possível por meio da leitura de poemas. O encanto que uma cidade exerce no imaginário poético está presente em todas as obras segundo o autor francês. No momento em que vive o espanto da cidade, “o ser maravilhado” (poeta) abstrai todo um universo em proveito de um movimento poetizador. Os lugares contidos nos poemas são os “espaços amados” de Bachelard, esclarecidos como

espaços imaginados, como interioridade do ser.

Próximo das ideias de Paz, Bachelard (1957) afirma ser a poesia um compromisso da alma. Nos poemas, manifestam-se as forças ausentes no circuito do saber, são reflexos do espanto humano. A interpretação desse espanto é o que nos permite alcançar um imaginário possível da cidade, principal propósito desta pesquisa.

Para Bachelard, um trabalho como este, procura, pela apreensão de espaços de posse, os espaços “amados” dos poetas que se ligam aos imaginários e não somente aos aspectos verossímeis - são os espaços vividos: “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.” (BACHELARD, 1957: 96).

É nesse sentido que apreenderemos os “espaços amados” de Nicolas Behr, conscientes dos aspectos formais que interferem nas interpretações poéticas e tendo como ponto de partida compreensões de como os poetas dão sentido a si e ao mundo. Antes, porém, vejamos como os espaços vividos da Capital foram representados em poemas ao longo dos anos.

A poesia brasileira

A construção de uma cidade é uma tarefa que reúne esforços incalculáveis. Imaginemos Brasília em seus anos iniciais, quando tudo estava por construir: as edificações, as ruas, o modo de vida, os costumes, suas expressões culturais. Ainda não havia a história da cidade, apesar dos mitos e dizeres que a precederam construídos e divulgados por órgãos oficiais para respaldar tamanha façanha: tanto o sonho de Dom Bosco, as formulações do Marquês de

Pombal, as advertências da Inconfidência Mineira, quanto as recomendações de historiadores e a expedição de reconhecimento do território, a missão Cruls, alinhavam argumentos que enraizavam a cidade.

Sem saturação histórica, mas mencionada ou imaginada por anos, a cidade desabrochou otimismo e euforia. Oscar Niemeyer, em entrevista concedida a Clarice Lispector, afirmou Brasília como o ponto de convergência para o qual se destinava “aquela solidariedade humana que nos dava a impressão de viver num mundo diferente, num mundo novo e justo que sempre desejamos”. (LISPECTOR, 1999: 94).

Arrebatados por esses sentimentos e não só pela sua significação urbanística, os poetas passaram a cantar Brasília. A força atrativa da nova Capital inspirou autores antes mesmo de sua inauguração. Construíam-se no Brasil representações permeadas pelos discursos de esperança, como percebemos na poesia de Osvaldo Orico⁵, “A Cidade do Planalto” (1923):

05 Osvaldo Orico foi professor, diplomata, poeta, contista, romancista, biógrafo e ensaísta, nasceu em Belém PA, em 29 de dezembro de 1900 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 19 de fevereiro de 1981. Foi o terceiro ocupante da cadeira 10 da Academia Brasileira de Letras, eleito em 1937. Foi delegado adjunto na Unesco, conselheiro comercial da Embaixada do Brasil na Espanha e na Bélgica. Ministro do Brasil junto à Organização das Nações Unidas para educação, Ciência e Cultura, com sede em Paris. Era membro do Instituto Histórico do Pará, da Academia Portuguesa de História, da Academia das Ciências de Lisboa, da Real Academia Espanhola e da Academia de Latinidade, de Roma. Fonte: <<http://www.academia.org.br/academicos/osvaldo-orico/biografia>>, acesso em: 28/06/2017.

Oh! a Cidade que irá surgir
bela, sobre o planalto, além dos horizontes.
a que não foi preciso descobrir,
a que o olhar divisou pela encosta dos montes.
Cidade sem o lenço azul das caravelas,
cidade do porvir.
Longe do mar, cidade perto das estrelas...
Tu não terás o afago de ondas, a carícia
voluptuosa da espuma contra o cais;
nem um colar chorando luzes sobre as águas
numa circunferência, e ainda mais... ainda mais
a praia, a areia de ouro, a banhista, a delícia
da alameda que fica junto ao cais.
Mas eu te amo assim mesmo, em teu futuro,
amo o trabalho humano que há de levantar
sobre os teus montes, edifícios de ouro
e a igreja branca onde talvez eu vá rezar.
Amo a glória do teu futuro!
[...] Ficas longe do mar, mas ficas perto
do céu, de um claro céu que há de estar sempre aberto
às nossas mágoas e aos nossos cantos, ao vento.
Que o homem futuro possa ter um sentimento,
adorar as tuas paisagens belas,
e possa, pela coragem, merecê-las.
Cidade que fugiu das ondas e das praias
para ficar vizinha das estrelas.
(ORICO, Oswaldo. In: *Dança dos Pirlampos*, 1923)

Brasília nascia na poesia sob o imaginário do sonho moderno. Os poetas que primeiro retrataram a cidade recém-inaugurada foram Cassiano Ricardo em “Toada pra se ir a Brasília” (1960), Vinicius de Moraes na “Sinfonia da Alvorada” (1961), e Guilherme de Almeida em “Prece Natalícia de Brasília” (1960) (HORTA, 2014: 1).

Toada pra se ir a Brasília

Vou-me embora pra Brasília,
sol nascido em chão agreste.
Como quem vai para uma ilha.
A esperança mora a oeste.

[...]

Vou-me embora pra Brasília.
Aqui o barulho do mar
não me deixa ouvir a queixa
do meu irmão, no sertão.

[...]

(RICARDO, 1960)

Cassiano Ricardo⁶ reforça o imaginário esperançoso que fecundava a construção de Brasília e afirma que ela “mora a oeste”, relembrando a política da era Vargas, a “Marcha para o Oeste”, cuja diretriz era a integração do território litorâneo com a porção interiorana do país. A marcha de Vargas retomava os movimentos de expansão das fronteiras brasileiras já iniciados no período colonial, cuja figura de proa era o bandeirante, “o desbravador”.

Ricardo parece buscar a superação da dualidade, tão difundida até o século XIX, no Brasil, entre a porção do país no litoral e a porção no sertão. Dualidade que, segundo Custódia Selma Sena (2011),

06 Cassiano Ricardo (1895-1974) foi um poeta, ensaísta, jornalista e advogado brasileiro. De poesia marcadamente nacionalista, buscou inspiração nos motivos folclóricos e históricos do Brasil. Nasceu em São José dos Campos e faleceu no Rio de Janeiro. Em 1937 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras. Com ideias ultranacionalistas explorou bastante o tema do bandeirante. A partir de meados de 1960 aderiu ao movimento concretista e a Poesia Práxis.
Fonte: <https://www.ebiografia.com/cassiano_ricardo/>, acesso em 29.06.2017

acabou desdobrada em outros binarismos: civilizado/primitivo, moderno/tradicional e educado/“bárbaro”. A autora esclarece que o sertão é uma das mais poderosas representações construídas pela cultura brasileira. Juntando ideais, imagens, símbolos e emoções, o sertão tornou-se um suporte mítico da nação. (SENA, 2011: 101).

Essa divisão entre duas partes do país nada tem a ver com a geografia e nunca teve. O sertão é uma região imaginária, uma poderosa configuração cultural. A literatura e as artes, capazes de transformar em imagens o poder afetivo do sertão, produziram obras transformadoras do imaginário acerca do interior do país. (SENA, 2011: 102).

Nesse ponto, sabemos que Brasília foi construída sob os discursos de igualdade, modernidade e progresso e, por isso, a ela foi atribuído, pelo próprio Juscelino Kubitschek⁷, o emblema de “alvorada de um novo dia para o Brasil”. Cassiano Ricardo alinhou-se a esse discurso e criou imagens em que o futuro, desejo tão abstrato e carregado de representatividade de esperança e positividade, corresponde a Brasília.

O início da década de sessenta acompanhou a corrida espacial entre as duas então superpotências Estados Unidos e União Soviética, empenhadas no pioneirismo da exploração do espaço, que representava a supremacia da tecnologia. Cassiano Ricardo ironiza essa corrida espacial “para o futuro” e afirma serem as pessoas que se dirigiam à Nova Capital do Brasil as proprietárias dessa chave:

[...]

Tenho a chave do futuro;

07 Em entrevista sobre a recém-inaugurada Brasília, quando questionado quanto ao nome do Palácio da Alvorada, o então presidente respondeu com outro questionamento: “o que é Brasília, senão a alvorada de um novo dia para o Brasil?”.

não quero outra maravilha.
Que os outros viagem pra lua,
eu não; irei pra Brasília.
(RICARDO, 1960)

Os intelectuais que, como Cassiano Ricardo, se engajaram na causa de JK, compartilhavam da ideia de que Brasília representava um divisor de águas na história do país, até então arcaico e, a partir daquele momento, moderno. Vinicius de Moraes e Tom Jobim foram outros envolvidos neste propósito.

Kubitschek convidou Vinicius de Moraes⁸ para criar uma composição para um espetáculo *son et lumière* a ser apresentado na Praça dos Três Poderes durante a festa de inauguração da cidade. O ex-presidente inspirava-se nos castelos franceses, na Acrópole e em tantos outros monumentos onde espetáculos semelhantes ocorriam. A composição poética não foi apresentada no dia previsto, mas ainda assim virou o hino da nova Capital. É o próprio Cassiano Ricardo (1960) quem nos dá o gancho para o início da análise da obra poética de Vinicius de Moraes musicada por Tom Jobim:

[...]
o Palácio da Alvorada
E nesta noite em que vivo
eu preciso é de alvorada
não preciso de mais nada.
(RICARDO, 1960)

08 Vinicius de Moraes (1913-1980) foi um importante poeta, compositor, diplomata e dramaturgo brasileiro. A produção poética de Vinicius passou por duas fases. A primeira é carregada de misticismo e profundamente cristã, como expressa em "O Caminho para a Distância" e em "Forma e Exegese". A segunda fase vai ao encontro do cotidiano e nela se ressaltava a figura feminina e o amor, como em "Ariana, a Mulher".
Fonte: <http://ebiografia.com/vinicius_de_moraes/>, acesso em: 29/06/2017.

Brasília incorporava os sonhos, o amanhecer daquele novo país tão buscado, “a alvorada de um novo Brasil”. Cassiano Ricardo afirma não precisar de mais nada além dessa alvorada e Vinicius de Moraes recorre à mesma analogia, dando nome à canção solicitada por Kubitschek: “Sinfonia da Alvorada”.

Mais do que referência historiográfica, os anos JK acabaram se transformando em uma expressão popular no Brasil. Tempo de cultura, do teatro de revista, dos bailes e do otimismo ao redor de uma ideia de nação, os “anos dourados”, fonte de nostalgia, inspiraram até seriados de TV. [...] O próprio fato de encontrarmos disponível um inventário de lembranças é indicativo da importância que o conjunto da sociedade atribui àquela conjuntura. (BOMENY in GOMES, 1991: 144)

A socióloga Helena Bomeny mostra que os sentimentos da era JK repercutiram de diversas formas nas produções artísticas e o sentimento da alvorada que chegava era latente nos brasileiros. O hino “Sinfonia da Alvorada” também é uma expressão cultural fruto da influência desses discursos:

Sinfonia da Alvorada

No princípio era o ermo
Eram antigas solidões sem mágoa.
O altiplano, o infinito descampado
No princípio era o agreste:
O céu azul, a terra vermelho-pungente
E o verde triste do cerrado.
Eram antigas solidões banhadas
De mansos rios inocentes
Por entre as matas recortadas.
Não havia ninguém. A solidão
Mais parecia um povo inexistente

Dizendo coisas sobre nada.

Sim, os campos sem alma

[...]

(MORAES, 1960. Grifo nosso)

Novamente, vemos surgir o tema da remição do sertão. O poeta afirma que, antes da cidade, só havia o ermo, o descampado, o agreste. O poema leva a imagens de deserto, de espaço desabitado, de uma terra solitária, de “campos sem alma”.

Rebrilhavam mais próximas as estrelas

E o Cruzeiro do Sul resplandecente

Parecia destinado

A ser plantado em terra brasileira:

A Grande Cruz alçada

Sobre a noturna mata do cerrado

Para abençoar o novo bandeirante

O desbravador ousado

O ser de conquista

O Homem!

[...]

(MORAES, 1960. Grifo nosso)

A poesia constrói um imaginário do trabalho dos construtores da cidade como missão sagrada e predestinada. A realização de Brasília deveu-se a esses construtores, os chamados por Vinicius de Moraes “desbravadores” desse lugar que até então era ermo. A “Cidade Livre” foi o local de moradia dos construtores até a inauguração da cidade e, nos primeiros anos da década de 1960, quando Brasília recebeu a visita de Moraes e Jobim, foi denominada “Núcleo Bandeirante”. Esse nome deveu-se à designação dada por JK aos operários vestidos em calça de brim e com poucos pertences chegados para trabalhar. Ele os chamava “os bandeirantes modernos”.

Novamente em concordância com Kubitschek, Vinicius de Moraes valeu-se dessa mesma designação para valorizar os trabalhadores: “os novos bandeirantes”. Assim, surgia a representação do homem de Brasília, o trabalhador incansável em busca de seu propósito maior: erguer um sonho.

Sim, era o Homem,
Era finalmente, e definitivamente, o Homem.
Viera para ficar. Tinha nos olhos
A força de um propósito: permanecer, vencer as solidões
E os horizontes, desbravar e criar, fundar
E erguer. Suas mãos
Já não traziam outras armas
Que as do trabalho em paz. Sim,
Era finalmente o Homem: o Fundador. Trazia no rosto
A antiga determinação dos bandeirantes,
[...]
(MORAES, 1960)

A designação de “bandeirantes” na poesia retoma e valoriza outra tradição colonial brasileira: a dos desbravadores, que percorriam o interior para escravizar indígenas, buscar ouro e metais preciosos. Os bandeirantes contribuíram para a expansão do território brasileiro para além do Tratado de Tordesilhas. Ceballos (2005: 102) mostra que essa denominação retoma a tradição nos moldes modernos, exaltando a ousadia e a bravura dos bandeirantes, importantes qualidades para um momento de mobilização de pessoas em torno do ideal da nova Capital.

Guilherme de Almeida⁹ também foi convidado a cantar a cidade na sua inauguração. O poeta afirma ser Brasília a encruzilhada tempo-espaço, um “caminho que vem do passado para o futuro” (ALMEI-

DA, 1960). Essa encruzilhada chega pela representação da cruz, o conhecido cruzamento de eixos definidores do projeto urbanístico de Lucio Costa:

Agora e aqui é a Encruzilhada Tempo-Espaço.
Caminho que vem do Passado e vai ao futuro;
- agora e aqui todos se cruzam
pelo sinal da Santa Cruz.
[...]
(ALMEIDA, 1960).

Guilherme de Almeida, da mesma maneira que Cassiano Ricardo, relacionou Brasília ao imaginário de futuro. O poeta tratou o percurso de construção da cidade como um “caminho que vem do passado”, remetendo aos antigos desejos, às recomendações históricas e aos mitos da construção da capital no centro do país. Brasília possuía um caminho “do passado” e encaminhava-se, no imaginário proposto pela poesia, para ser o futuro. A nova cidade, antes lugar deserto, inabitado e hostil, passava a ser o local onde todos se cruzariam por meio do desenho do urbanista Lucio Costa. Quando Almeida refere-se ao sinal da “Santa Cruz”, está em concordância com o discurso do urbanista (1957) sobre o seu desenho: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. A poesia possibilita, ainda, lembrar que o Brasil já foi denominado “Terra de Santa Cruz”.

09 Guilherme de Almeida (1890-1969) foi poeta brasileiro. O primeiro modernista a entrar para a Academia Brasileira de Letras. Sonetista exímio, hábil manejador de versos, recebeu fortes influências de Olavo Bilac e do português Antônio Nobre. Difundiu a Poesia Moderna proferindo a conferência “Revelação do Brasil pela Poesia Moderna”. Participou da Semana de Arte Moderna, fundando em seguida, a revista “Klaxon”. Fonte: <http://ebiografia.com/guilherme_de_almeida>, acesso em: 29/06/2017.

Passados nove anos da inauguração de Brasília e da publicação das poesias referidas, o poeta-diplomata João Cabral de Melo Neto¹⁰, usando de sua influência nacional, também direcionou seus interesses para a Capital Federal. O poeta procurou compreender a nova cidade estabelecendo pontes com os tradicionais espaços coloniais brasileiros:

No cimento de Brasília se resguarda
maneiras de casa antiga de fazenda,
de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casaronas de alma fêmea.
Como os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino e o
envolvimento de alpendre de Minas Gerais.
(MELO NETO, 1969: 13)

O escritor pernambucano estrutura um imaginário em que os edifícios modernos brasilienses relacionam-se às casas coloniais mineiras. Essa identificação parece possibilitar a aproximação dos recém-chegados à cidade com suas cidades de origem, associando as novas formas racionais aos elementos tradicionais de sua memória. João Cabral atrelou-se aos preceitos da arquitetura moderna brasileira nos anos de 1960, cuja principal referência pernambucana era o engenheiro-poeta Joaquim Cardozo. A poesia de Melo Neto e a arquitetura modernista desenvolveram-se de forma concomitante, ambas impulsionadas pelo sonho da modernidade, cuja materialização

10 João Cabral de Melo Neto (1920-1999) foi um poeta e diplomata pernambucano. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Em 1950, publicou o poema "O Cão Sem Plumas" e a partir de então começa a escrever sobre temas sociais. Em 1956 escreve o poema "Morte e Vida Severina", responsável por sua popularidade. Fonte: <http://ebiografia.com/joao_cabral_de_melo_neto/>, acesso em: 30/06/2017.

zação foi a criação da cidade de Brasília. Na linha dessa influência na obra de João Cabral e da admiração do poeta-diplomata pela arquitetura de Oscar Niemeyer, a associação palácio-casa colonial pode ser interpretada como uma imagem de apreço do escritor por ambas as construções, oferecendo um lastro de história e tradição à nova cidade, convergindo para a explicação dada por Nuernberger (2016: 92), que afirma possível inserir o poema acima numa atitude de valorização da tradição cultural colonial brasileira que atravessou o movimento moderno no Brasil.

O poeta-engenheiro Joaquim Cardozo era admirador do seu conterrâneo João Cabral, a quem chamava de “arquiteto da poesia”, e do arquiteto e amigo Oscar Niemeyer, a quem apelidou “arquiteto-poeta”. Foi para ambos que Cardozo dedicou os seguintes versos:

Venceram espaços incertos
E inacessíveis, mas chegaram...
Chegaram e reacenderam a pedra fria.
Abriram portas
Cavaram profundas abóbadas,
Romperam pátios, galerias... [...]
(CARDOZO, 1962)

As construções de Niemeyer marcavam - e marcam - o imaginário da nova cidade e, portanto, a poesia de Cardozo trata de versos de exaltação da arquitetura moderna da cidade. O poeta pernambucano afirmou não visualizar qualquer incompatibilidade entre os versos poéticos e a arquitetura. Para Cardozo, “as estruturas planejadas pelos arquitetos modernos são verdadeiras poesias e trabalhar para que se realizem esses projetos significa concretizar uma poesia”¹¹.

Cardozo demonstra seu apreço pelas formas, o que as relaciona ao cuidado formal da arquitetura de Oscar Niemeyer. O arquiteto

construiu, em Brasília, formas antes desconhecidas, “inacessíveis”, mas “chegou”, abriu portas, caminhos novos e deu luz aos edifícios modernos tão reconhecidos e marcantes da cidade.

São as palavras do próprio Joaquim Cardozo que parecem sintetizar os sentimentos de euforia com a construção da cidade que tanto despertou o interesse dos poetas apresentados:

Brasília ofereceu assim um exemplo de uma cidade nova, de uma cidade construída de súbito, como por encanto, [...]. Surgiu no deserto, pelos meios únicos e modernos adequados ao seu surgimento. Surgiu, se expandiu, se desenvolveu das margens das pistas de um aeroporto, porque foram estas as primeiras obras reais da sua origem, as razões do seu milagre.

(CARDOZO apud NASCIMENTO, 2007, p. 157)

Ao mesmo tempo em que a cidade inspirava a literatura nacional, já na década de 1960 iniciava-se um movimento de autores locais. Os novos brasilienses, migrantes de todas as regiões do país, sentiram a necessidade de retratar em poesia a cidade que lhes causava emoções diversas. A primeira obra editada na nova capital foi a antologia *Poetas de Brasília*, organizada pelo escritor Joanyr de Oliveira, em 1962. (HORTA, 1996: 81). Começava-se, então, a falar de uma literatura da cidade.

No entanto, mesmo após quase seis décadas da inauguração de Brasília, a existência de uma poética classificada como “brasiliense” ainda é pauta de discussões acadêmicas. Para muitos, falar de poesia genuína de Brasília é quase ficção visto que a cidade é jovem e a produção literária ainda incipiente. Não ambicionamos nesta dissertação discutir essa classificação. Antes, procuramos com-

11 Transcrição da Revista *Veja* – Edição Especial “Brasília 50 anos”, publicada em novembro de 2009.

preender o movimento artístico local como resultado da arte em âmbito nacional e como tentativa de afirmação de uma identidade para um “novo lugar”, em consonância com a afirmação de Maria da Glória Barbosa (2012: 11) para quem “a existência de uma poesia brasiliense não é algo que salte aos olhos das vitrines das grandes livrarias. Ela, entretanto, existe. [...]. Os poetas são resistentes batalhadores da cultura, pois não se vive de literatura em Brasília”.

O poeta de Brasília

Nicolas Behr é filho de imigrantes alemães, nasceu em Cuiabá em agosto de 1958 e chegou a Brasília ainda adolescente no ano de 1974. Três anos depois, publicou seu primeiro livreto mimeografado *Iogurte com Farinha*. Da afinidade com os poetas alinhados ao movimento marginal e do estranhamento social gerado pela nova cidade, foram publicados por Behr, durante o fim da década de setenta, uma série de livretos com versos dedicados a Brasília. Com esses livretos iniciou a adquirir um lugar de fala na cidade.

Maria da Glória Barbosa (2002: 38) pode auxiliar na compreensão da necessidade de os poetas simbolizarem a sua cidade. Apropriou-se das palavras de Calvino (1994) para afirmar que cada pessoa interpreta a cidade a partir de suas experiências espaciais, afetivas e memoriais, forjando para si uma “cidade invisível”, cujo sentido é somente a ela acessível. A inquietude do poeta o leva a traduzir a cidade interior e pessoal em um texto para ser lido coletivamente. São cidades de palavras – cidades contadas - que, ao serem lidas, evocam e fazem surgir a cidade de concreto. (BARBOSA, 2002: 29). Daí o seu valor de representação.

Esse mesmo sentimento de indissociabilidade parece ter levado o jovem poeta Nicolas Behr, recém-chegado à nova Capital brasilei-

ra, a traduzir em versos as emoções e angústias experimentadas no cotidiano da cidade modernista. A escolha de seu tema poético – Brasília – o integra à tradição dos poetas modernistas, como Mário de Andrade, que se dedicou ao retrato de São Paulo em *Paulicéia Desvairada*. (FURIATI, 2007: 10). João Luiz Lafeté (1996) relembra a representação da cidade pelo viés da subjetividade poética e mostra como o escritor da Paulicéia criou uma identidade entre si e a metrópole:

A vida moderna desvaira o poeta, e este transfere seu desvairismo para a vida moderna. A cidade não surge apenas como o “correlato objetivo” (Eliot) dos sentimentos do eu, pois tais sentimentos existem em função da cidade, de modo que a auto-descrição tem de ser também a descrição da cidade [...] diante da paisagem citadina o poeta não registra simplesmente a face externa que seus olhos enxergam, mas procura em suas sensações, nas impressões que a cidade deixa dentro dele, as marcas que revelem a imagem única e dúplice de ambos. (LAFETÁ, 1996: 53.)

Essa identificação do “eu” com a cidade é ponto marcante da obra de Behr. O jornalista Carlos Marcelo (2004: 23) esclarece que a obra do poeta é bastante autobiográfica, comentando sua rotina na cidade em que vive desde os primeiros anos da década de setenta.

O poeta retratou o cotidiano da Capital por mais de quatro décadas e ele próprio passou a ser uma das representações da cidade, pois se autoneomeou ou foi nomeado pela mídia local – não se sabe ao certo - “o poeta de Brasília”¹². Pelas poesias, é possível perceber como o autor estabeleceu e projetou suas relações com o espaço e como identificou e construiu imagens para suas vivências. A análise dessas imagens oferece um caminho possível para um estudo da urbanidade de Brasília, partindo do entendimento de que os atributos urbanísticos provocaram a imaginação desse autor e que ela foi traduzida em um imaginário composto de metáforas, analogias

e ritmo. De sorte que compartilhamos do entendimento do autor Frederico de Holanda (2002, p.130) para quem urbanidade se refere à cidade enquanto realidade física, mas também enquanto a qualidade de ser “cortês, afável, relativo à negociação continuada entre interesses”. Envolve “intensa participação na vida secular, livre manifestação de diferenças e de sua negociação, um dos valores universais mais caros à sociedade democrática”.

As descrições em verso de Nicolas Behr são retratos bem-humorados e irreverentes da Capital, alinhando-se aos seus contemporâneos, autores da poesia marginal, como veremos em seguida. Furiati (2007: 8) esclarece que um olhar mais cuidadoso sobre a obra desse poeta pode conduzir a reflexões a respeito dos aspectos sociais da construção da cidade, o que pretendemos aqui.

Essa mesma autora, em sua pesquisa sobre as referências teóricas do poeta, reconhece seis nomes, admitidos por ele como parábases de seus escritos: James Holston (1993), Paulo Bertran (1994), Luiz Sérgio Duarte da Silva (1997), Brasilmar Nunes (2004), Clarice Lispector (1964 e 1974) e Lucio Costa (1957). (FURIATI, 2007:12-13).

Clarice Lispector e Lucio Costa têm importância particular neste trabalho, pois dialogam com as fases da poesia de Nicolas Behr. A cidade-utopia a que Behr entregou-se na segunda fase de sua obra é a mesma enunciada pelo sonho do urbanista Lucio Costa; em contrapartida, o desencanto do adolescente cuiabano com a cidade recém-inaugurada sustenta-se nas crônicas de Lispector:

12 Esta designação foi bastante utilizada por jornais locais como *Correio Braziliense* e *Veja Brasília*. Em 02/11/2007 o escritor foi retratado pelo jornal de circulação nacional *O Globo* como “o poeta de Brasília” e em 10/02/2017, desta vez pelo jornal de Brasília *Correio Braziliense*, foi intitulado “o mais famoso poeta de Brasília”.

Clarice Lispector: “Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado”. Assim começa o melhor texto sobre a cidade. Escrito por alguém que ficou aqui apenas por alguns dias, insone, fumando e bebendo no Hotel Nacional, em 1962. E dando umas voltas pela cidade das ruínas precoces. Como um convite de boas-vindas tive a felicidade de lê-lo (e ser influenciado por ele, é claro!) ainda jovem. Com seu estilo misterioso, o timbre seco, Clarice vai na contramão, desencantada com o projeto da cidade modernista. Na verdade, vai além: ninguém como Clarice traduziu o espanto que o artificialismo de Brasília então causava.

(BEHR, 2014:39)

Lispector criticou a artificialidade e a ausência de pessoas em Brasília. Suas construções literárias, que suscitam imagens surrealistas, conduzem à imaginação de uma cidade deserta. Nicolas Behr encontrou o mesmo deserto referido por Lispector em suas crônicas.

“Brasília Esplendor” lançou raízes no jovem poeta que, envolvido pela leitura da cronista e pelos movimentos culturais da cidade e do Brasil, arriscou-se na literatura com a publicação, no final da década de setenta, do livreto *Iogurte com Farinha*, o primeiro de uma sucessão compulsiva de publicações que terminaria em 1980. Eram pequenos livros, no tamanho de uma folha de papel dobrada ao meio, produzidos artesanalmente e vendidos a preços irrisórios nos bares, cinemas e filas de eventos culturais pela cidade. Laise Ribas Bastos (2009:10) afirma a permanência de Nicolas no círculo literário desde os anos setenta até os dias atuais, apesar do vácuo de publicação deixado por ele durante os anos de 1980¹³.

Em 1982, na antologia *Poesia jovem anos 70*, Heloísa Buarque de Hollanda, em coautoria com Carlos Alberto Messenger Pereira, re-

fere-se a Nicolas Behr ao elaborar um panorama das manifestações poéticas marginais deste período. A atenção atribuída ao poeta parece ser um marco do olhar da crítica para a sua poesia. A partir da década de noventa, sobretudo nos anos 2000, o nome de Behr passou a ser mencionado em revistas e jornais populares, como o *Correio Braziliense* e o *Jornal O Globo* – ou de circulação alternativa, como o *Sopa de Poesia*. É possível que esse fato se deva aos depoimentos do poeta sobre os movimentos dos anos setenta. O mote era sempre Brasília, a cidade reverenciada e criticada pelos brasileiros. (BASTOS, 2009: 10). Paulo Paniago (2012: 65) descreve Behr como poeta que se empenhou em divulgar seus escritos. Nas palavras do autor: “ele buzina a própria poesia, às vezes até demais”.

Nicolas Behr é, sem dúvida, popularmente conhecido como um dos poetas da Capital. Contudo, o título de “poeta de Brasília” merece atenção. O epíteto (ou O epítome) pode ser explicado como um movimento duplo: de um lado, o reconhecimento dos críticos mencionados projetou o jovem poeta em escala nacional; por outro, nas mais antigas tradições, as cidades são cantadas por seus poetas – lembremo-nos da Roma de Virgílio. Brasília reclamava seu poeta e a conjunção desse movimento duplo recaiu sobre Nicolas Behr. Parece-nos que, a partir do reconhecimento de Heloísa Burarque de Hollanda, Behr recebeu esse lugar em um movimento de duas direções: as instituições literárias, de um lado, o elegeram, pois precisavam da figura de um cânone de Brasília; e as editoras locais e a população, por outro lado, sintetizaram nele a busca por uma identidade.

13 Nicolas explica sua pausa nos anos oitenta como “um tempo, pois estava aparecendo muito em todos os lugares” (BEHR apud PANIAGO, 2012:65).

Dessa forma, a escolha que fazemos pela obra do autor para estudar uma versão do imaginário social de Brasília motiva-se não só pelo retrato da cidade presente nas suas poesias rápidas e de fácil leitura, mas porque ele próprio tornou-se uma representação da cidade para os habitantes da Capital.

Uma perspectiva de Análise

2

Uma posição sobre o autor

A figura do autor materializa a linguagem, dando-lhe concretude. Ele a tira do campo do pensamento e a torna palpável. É por meio do discurso que o sujeito-autor se constitui como construtor de uma realidade, modificando-a e sendo modificado por ela, constituindo uma sociedade permeada por esse discurso. (SOUSA, 2010: 6)

A crítica literária do século XX, principalmente durante os anos sessenta, questionou a importância da figura do autor, contrapondo-se à crítica literária do século XIX, que buscava na psicologia, na sociologia e na biografia do sujeito fatores determinantes para a leitura dos textos. Croce (1965) afirma que o poeta não é nada além de sua poesia e oferece um caminho para a leitura literária por esse ponto de vista:

Que deve fazer o crítico e historiador da poesia quando se encontra ante um amontoado de documentos e notícias sobre o poeta? Ele deve fazer o que sempre faz quando realmente conhece o seu ofício: afastar os documentos e notícias que se referem exclusivamente à vida privada do poeta [...], os que se referem exclusivamente à sua vida pública [...], e também tudo aquilo que concerne aos seus estudos de botânica, anatomia, filosofia ou história [...]. O crítico e historiador deve reter somente os documentos que se referem à poesia.

(CROCE, 1965:173)

A década de 1960 deu vazão a ataques ao biografismo. Na mesma linha de Croce, Roland Barthes (1968) publicou seu instigante texto “A morte do autor”. O semiólogo francês tratou o autor como construção histórica e ideológica vinculada ao individualismo e ungi-do pelo positivismo. Reivindicava a autonomia do discurso, incluindo sua pretensa originalidade. O texto, para ele, é uma *performance* e o autor trabalha como um *bricoleur*, reunindo, selecionando e compondo com fragmentos de outros textos. Sistemas de signos que remetem a outros numa cadeia infinita e em cuja decifração o leitor assume um papel proeminente. (GAGLIARDI, 2010: 4).

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, liberando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, salvas dos mil focos da cultura.

(BARTHES, 2004:69)

Assim, Barthes (2004:65) clamou que o nascimento do leitor devia ser pago com a morte do autor. Quem era esse sujeito autor? Onde viveu? O que pensava? Essas não eram perguntas que interessavam ou esclareciam a escrita. Para Roland Barthes: “é a linguagem que fala, não o autor” (2004: 66) e a linguagem é um espaço de multi-

plicidades. Reforça sua posição ao referir-se à “Sarrasine”, novela de Balzac:

Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando idéias «literárias» sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse obliquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.
(BARTHES,2004:65)

Na contramão dessa visão, Harold Bloom (1994: 43) afirma que a morte do autor se trata de um tropo pernicioso e que a vida dessa figura é uma entidade quantificável, que precisa aparecer no esforço da compreensão de uma obra. Para Bloom (1994: 46), a experiência estética é individual e as peças de Shakespeare são grandes exemplos disso: “William Shakespeare escreveu trinta e oito peças, vinte e quatro delas obras-primas, enquanto a energia social jamais escreveu uma única cena”.

Em 1969, Foucault proferiu sua célebre conferência sobre o título “O que é o autor” e expôs que o sujeito de um discurso não é a origem individual e autônoma de um ato que traz à luz os enunciados desse discurso; ele não é o dono de uma intenção comunicativa, como se fosse capaz de se posicionar de fora desse discurso para sobre ele falar (FOUCAULT in VEIGA-NETO, 2007: 3). Além disso, afirma haver, na escrita, uma relação com a morte, que se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a sin-

gularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 1969 in MOTTA, 2005). O apagamento do autor conduz à discussão sobre o conceito de obra, cujas dificuldades de definição são apontadas, concluindo Foucault que ainda, no momento em que profere sua conferência, são os critérios da exegese de São Jerônimo a atribuir a suposta unidade da obra. A obra, como um todo coerente, anula e opera sobre as contradições.

É dessa reflexão - o apagamento do autor e a dificuldade de definição do que seria uma obra - que Michel Foucault formula o conceito de função-autor a ser talvez, no futuro, superado:

Dessa forma, o nome do autor outorga um certo estatuto ao discurso, à obra, conferindo-lhe autenticidade (o discurso é real, verdadeiro), distinção (o discurso tem valor, é especial, importante) e permanência (o discurso conservar-se, fixa-se para a eternidade), assegurando "uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos.

Dizendo isso, pareço evocar uma forma de cultura na qual a ficção não seria rarefeita pela figura do autor. Mas seria puro romantismo imaginar uma cultura em que a ficção circularia em estado absolutamente livre, a disposição de cada um; desenvolver-se-ia sem atribuição a uma figura necessária ou obrigatória.

Após o século XVIII, o autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada. No entanto, levando em conta as modificações históricas em curso, não há nenhuma necessidade de que a função autor permaneça constante em sua forma ou em sua complexidade ou em sua existência.

No momento preciso em que nossa sociedade passa por um processo de transformação, a função-autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais a ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com um outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar.”

(FOUCAULT, 1969 IN MOTTA, 2005:288)

Esse longo e instigante debate já havia posto em cena, desde Barthes, a atenção ao leitor, libertando-o de uma passividade à qual havia sido relegado. A partir da Estética da Recepção definitivamente se reformulou o sistema literário autor-obra-público, atribuindo ao leitor o papel de legitimador do sentido. No ato da leitura, o sujeito torna-se autor. O sentido não é dado pelo sujeito que escolhe as palavras, mas pelo que as percorre com os olhos. (GAGLIARDI, 2010: 7).

Diante de duas posições antagônicas, as especulações da Teoria da Recepção parecem oferecer um apoio imprescindível, superando os críticos que acompanham Barthes no objetivismo relativista anti-intencionalista e a dos autores que consideram a intenção do autor em um subjetivismo determinista. Compagnon (2003) desvencilha-se de ter que se decidir entre elas. Para ele, a intenção é um critério de validade da interpretação, mas ela não aparece como premeditação clara e lúcida na escrita de um autor. Um texto pode ser lido com referência ao contexto de origem ou com referência ao contexto contemporâneo ao leitor. Compreender, aqui, é recuperar uma intenção e não existe melhor forma de fazer isso que a partir da própria obra. (GAGLIARDI, 2010: 8-9).

O estudo dessas vertentes surgidas na crítica literária do século XX nos auxilia na escolha das bases metodológicas nas quais nos

apoiaremos para a interpretação dos textos literários deste trabalho. Comprendemos que o sujeito-autor se significa e dá significado ao próprio mundo na prática da linguagem. Não pela perspectiva de praticar atos, mas pela prática de dar sentido: ação simbólica de intervenção na realidade. O autor pratica a significação do mundo. Orlandi (2001: 44) explica que o sentido é a história e o sujeito se faz, se significa, na historicidade em que está inscrito. Aproximamo-nos de Compagnon quando não nos propomos a escolher entre uma das vertentes apresentadas. Buscaremos analisar nossas poesias de interesse a partir da referência histórica contemporânea às suas publicações.

De maneira que a figura do autor não é considerada, no âmbito deste trabalho, como a de um indivíduo espontâneo, que usa a linguagem de forma despreziosa. Coerentes com as bases teóricas sobre as quais nos apoiamos, consideramos a linguagem uma forma de posicionamento do autor. As poesias de Nicolas Behr selecionadas apresentam suas opiniões e indicam as condições político-sociais em que ele se inscreve. Relembremos que Behr escreve para alguém, com uma intenção específica. A compreensão dos discursos que permeiam as poesias desse autor e a sua problematização como sujeito desses discursos são significativas na interpretação das representações sociais contidas em seus escritos.

Michel Foucault (1996: 26), vale aqui uma insistência, chama a atenção para a consciência de que as ideias transmitidas pela figura do autor são heranças de várias outras a ele transmitidas. O autor aqui não é entendido como indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas como princípio instaurador de discursos, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência. A função-autor, esclarecida por Foucault, implica sua própria institucionalização: o editor que o seleciona e serve à classificação, atribuindo unidade subentendida na ideia de obra. Na

ideia de função-autor, reside o conceito de dispositivo, que guiou o filósofo em todo seu esforço intelectual. Como comenta Agamben:

Ao apresentar, no início dos anos 80, o próprio método para o *Dictionnaire des philosophes*, ele escrevia que “rejeitar o recurso filosófico a um sujeito constituinte não significa agir como se o sujeito não existisse, e fazer disso uma abstração a favor de uma pura subjetividade; tal rejeição tem sim, por objetivo fazer parecer os processos próprios que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto ‘se formam e se transformam um em relação ao outro e “em função do outro”. E a Lucian Goldmann que, no debate após a conferência sobre o autor lhe atribuía a intenção de cancelar o sujeito individual, ele podia responder ironicamente: “definir como exercer a função autor [...] não equivale dizer que o autor não existe [...] retenhamos as lágrimas.

(AGAMBEN, 2007: 57)

O conhecimento é produto dos discursos. Foucault tratou o discurso como um grupo de pronunciamentos que permite à linguagem falar sobre ou representar algo. O discurso tem a ver com a produção de sentido pela linguagem (FOUCAULT in HALL, 1996, p. 36). Toda prática discursiva possui um posicionamento e é produto de um agrupamento de discursos. Quando falamos ou escrevemos ou pintamos, estamos invariavelmente produzindo ações – questionando, justificando, acusando –, tendo essa intenção ou não.

Analisar e compreender as intenções possíveis do nosso autor a partir do estudo dos aspectos histórico-político-sociais contemporâneos de seus escritos nos permitirão uma leitura atenta às representações contidas nos textos poéticos analisados neste trabalho. Não acreditamos, no entanto, concordantes com Agamben (2017: 63), ser legítima a procura por estabelecer a personalidade do autor

como chave para a leitura de sua obra. Relembremos a ponderação de Octavio Paz (1964), que afirma os estudos históricos e biográficos do autor como auxiliares da compreensão poética e não como determinantes do sentido dos poemas. A apresentação de Nicolas Behr, de seus percursos pela cidade, dos discursos dos quais é sujeito, das condições de produção de suas poesias aparecerão no trabalho, assim como serão alicerces para nossas compreensões de Brasília e da representação desse autor, que recebeu um lugar de fala expressivo entre os habitantes da Capital, mas não como decretório dos sentidos oferecidos pelos poemas.

Por uma abordagem construcionista

As pesquisas no campo da História podem ser amparadas por fontes tradicionais, como os documentos de arquivos, e também por uma gama de saberes e fontes culturais, como é o caso da literatura. Pesavento (2005), em concordância com os estudos de Paz e Bachelard apresentados no capítulo anterior, explica que as representações e o imaginário são construtores do real. As ideias têm a sua materialidade. Entende-se por imaginário um sistema de ideias e imagens de representações coletivas que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo. (PESAVENTO, 2005: 43).

Construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coerciva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.

(PESAVENTO, 2005: 39)

Esta pesquisa interessa-se pelos fenômenos do domínio do simbólico, que recorrem às noções de representação e de imaginário. Partimos da hipótese de que, percorrendo as memórias de Behr, atingiremos um imaginário possível de Brasília. Maurice Halbwachs (2003) auxilia no entendimento das representações como memórias compartilhadas quando esclarece como as imagens criadas pelos homens interferem na memória de um grupo e da sociedade como um todo: [...] “para evocar o seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”. (HALBWACHS, 2003: 72).

A abordagem de representação utilizada neste trabalho apoia-se nos estudos de Stuart Hall (1996), nos quais a representação é tratada como uso da linguagem para dizer algo significativo sobre, ou para representar o mundo, significativamente, para outras pessoas. Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à mente por descrição ou retrato ou imaginação. (HALL, 1996: 2). Representar é dar sentido por meio da linguagem, sendo a representação o elo que nos permite referir-nos ao mundo “real” dos objetos, pessoas e eventos ou ao mundo imaginário.

Existem, segundo o autor (1996), três diferentes teorias de como a representação conecta sentido e linguagem à cultura: a primeira delas, a refletiva, simplesmente reflete um sentido existente no mundo dos objetos, das pessoas e eventos, algo como um espelho; na segunda, a chamada “teoria intencional”, as representações expressam apenas o que o falante ou escritor ou pintor quis dizer, o sentido pessoal pretendido por ele; por fim, na terceira teoria – a construcionista – o sentido é construído na e pela linguagem. A última é do interesse deste estudo.

Segundo a abordagem construcionista, as coisas não significam,

somos nós quem damos significados a elas. Hall (1996) afirma que, baseado nas teorias de Saussure, segundo Culler (1976), as relações entre significado e significante¹⁴, ambos importantes na formação do sentido, são resultado de convenções sociais específicas para cada sociedade e para momentos históricos distintos. Assim, todos os sentidos são produzidos dentro da história e da cultura.

A teoria construcionista abre a representação para a constante produção de novos sentidos, de novas interpretações. Para Hall (1996), se o sentido muda historicamente, tal significa que o ato de “captar o sentido” deve envolver um processo ativo de interpretação. O sentido captado por nós, como espectadores ou leitores, nunca é exatamente o sentido dado pelo escritor ou pelo interlocutor ou os outros espectadores. A interpretação é um aspecto essencial do processo e o leitor, na produção de sentido, é tão importante quanto o escritor.

O sentido, portanto, é uma construção social, um empreendimento coletivo e interativo. (SPINK e MEDRADO, 2000: 22). Esse conceito implica o outro como participante ativo: o interlocutor é uma parte indispensável do processo e não apenas um contribuinte. A abordagem construcionista ganha aqui uma vertente interacional: o processo de comunicação e a atividade de interpretação que o acompanha. Assim, os sentidos não são considerados ideias isoladas presentes na cabeça dos sujeitos, mas algo construído e elaborado através da relação com os outros e com o meio social em que o sujeito está inserido.

14 Saussure analisou os signos em dois elementos: significado e significante. O significante, como o elemento em si, uma imagem e o significado como o conceito que acompanha esse significante. Usando o exemplo de um *walkman*, o significante é a imagem deste elemento e o significado é o conceito de um tocador de músicas portátil na cabeça do interlocutor. (HALL, p. 20).

Coerente com a perspectiva psicossocial, Spink e Medrado (2000) propõem que a produção de sentido não é uma atividade cognitiva intraindividual, mas uma prática dialógica. A forma como o texto escrito expressará essa dialogicidade, entretanto, não é de todo natural. A escrita é uma forma de posicionamento do autor em dado campo discursivo e indica a perspectiva filosófica e epistemológica na qual ele se fundamenta. Essa teoria considera a linguagem como ação, cujo caráter é produzido no interstício entre o “eu” e o “outro”.

Essa abordagem aproxima-se das bases teórico-metodológicas do construcionismo social. Spink e Medrado (2000) nos auxiliam a defini-la a partir de três dimensões básicas: linguagem, história e pessoa.

A linguagem é tratada nesta pesquisa como prática social. É necessário, para isso, trabalhar as interfaces entre o que Spink e Medrado (2000) denominam de *aspectos performáticos*: o autor, ao se posicionar em um texto, dirige-se a alguém, tem uma intenção específica e escreveu em um determinado período histórico. Os aspectos performáticos correspondem a questões como “quem disse?”, “com que intenção disse?”, “quando disse?”. Os aspectos performáticos correspondem ao que se denomina “condições de produção”. (SPINK e MEDRADO, 2000: 23).

Para o esforço da produção de sentido, segundo as teorias construcionistas, é importante analisar as condições de produção dos escritos, situá-los em um espaço-tempo social, cultural e histórico. É relevante a compreensão de quando, como, onde e por que o poeta, no nosso caso, os escreveu. Quais as condições culturais e sociais de Brasília na época, o que era escrito sobre a cidade, o que os moradores pensavam da cidade etc.

A teoria construcionista assume a natureza interpretativa da cul-

tura e o fato de que interpretações nunca produzem um momento final de absoluta verdade. Pelo contrário, assume que as interpretações são sempre seguidas de outras interpretações em uma cadeia de sentido. (HALL, 1996: 34).

No cotidiano, o sentido decorre do uso feito dos repertórios interpretativos de que dispomos - dispositivos linguísticos utilizados para construir versões das ações à nossa volta. As ações e os posicionamentos não se processam a partir de um nada. A produção de um enunciado implica a utilização de um sistema linguístico e de enunciações pré-existentes; em outras palavras, os sentidos, produzidos nessa constante interação dialógica, resultam dos usos feitos dos repertórios interpretativos à nossa disposição.

Além da linguagem, outra dimensão importante na interpretação das representações são o tempo e a história. Spink e Medrado (2000) dividem o contexto histórico em três tempos: o tempo longo, o vivido e o curto. O primeiro marca os conteúdos culturais definidos ao longo da história de uma civilização, formam o discurso de uma dada época, e constituem o repertório. Antecede a vivência da pessoa, mas se faz presente por meio de modelos, normas, regras de instituições: é uma reprodução social. O tempo vivido corresponde às linguagens apreendidas pela socialização, as experiências da pessoa ao longo de sua vida e as disposições adquiridas a partir da pertença a alguns grupos sociais. É o tempo da memória traduzida em afetos, tratando-se da referência afetiva e identitária. O tempo curto é aquele marcado pelos processos dialógicos. Trata-se do tempo das interações sociais face a face, em que os interlocutores dialogam diretamente. Nesse tempo, podemos encontrar não só polissemia como contradição.

O tempo curto seria o tempo do “aqui e agora” (SPINK E MEDRADO, 2000: 47), o tempo das interações, o tempo em que a interação

dialógica acontece e conduz à produção de sentidos. Trata-se de quem estava interagindo naquele momento.

É necessário considerar esses três tempos para compreender os modos como os sentidos circulam no cotidiano. (SPINK E MEDRADO, 2000: 47). Dessa forma, a pesquisa que focaliza a produção de sentidos deve ser encarada como um empreendimento sócio-histórico, desde que a compreensão de determinado fenômeno social exige uma aproximação especial do pesquisador ao contexto socio-cultural que o inscreve.

Permanências e diversidades permeiam todos os tempos históricos, indistintamente, em maior ou menor grau, e orientam as práticas discursivas das pessoas.

Por fim, deve-se considerar a pessoa como relação social. Spink e Medrado (2000) utilizam o conceito de “pessoa” para enfatizar o foco sobre a dialogia, em vez de privilegiar a individualidade ou a condição de sujeito.

Daqui provém o eu no seu caráter fundamental de pessoa, a relacionalidade com o universo (capacidade de comunicar-se), a sua limitação e o seu caráter de não ser um objeto (...). É verdade que a pessoa, quando quer fazer-se conhecer, deve voltar-se ao outro (Cuggenberger, 1987: 244-249)

Através do conceito de interanimação dialógica, os autores introduzem o conceito de posicionamento: posicionar-se implica navegar pelas múltiplas narrativas com que entramos em contato e que se articulam nas práticas discursivas. (SPINK e MEDRADO, 2000: 37). Dentro dessas práticas, é preciso entender as histórias por meio das quais produzimos sentidos em nossas vidas, os nossos processos de socialização que possibilitam a construção de narrativas coe-

rentes em torno de eixos comuns. A força constitutiva das práticas discursivas está em prover posições de pessoa: uma posição incorpora repertórios interpretativos assim como uma localização num jogo de relações inevitavelmente permeado por relações de poder. As práticas discursivas, portanto, implicam, necessariamente, posicionamentos identitários.

Em síntese, as reflexões em torno dessas três dimensões – linguagem, história e pessoa – têm possibilitado desenvolver pesquisas em que a reflexão teórica não constitui apenas um apêndice à problematização dos temas estudados. Ao longo dos últimos anos, tem-se empenhado em construir uma abordagem teórica que permita uma melhor compreensão dos fenômenos psicossociais e da própria dinâmica da produção de sentido. (SPINK e MEDRADO, 2000: 37).

A produção do conhecimento deve ser considerada antes como uma atividade construcionista – construída num tempo e espaço específicos e construtiva de uma realidade intersubjetiva. Na tentativa de superar essa dicotomia realismo-subjetivismo, representada no pensamento filosófico pelos paradigmas empirista e idealista, adotamos a postura construcionista social proposta por Spink e Medrado. (SPINK e MEDRADO, 2000: 40).

O construcionismo social está interessado, então, em identificar os processos pelos quais as pessoas descrevem, explicam e/ou compreendem o mundo em que vivem, incluindo elas próprias. O conhecimento não é algo que se possui, mas que se constrói em coletividade.

A interpretação das representações é um processo de objetivação em que se busca tornar real um esquema conceitual com que se dá a uma imagem uma contrapartida material. (MOSCOVICI, 2003: 110). O objetivo de um empreendimento como esse é o de con-

cretizar determinados conceitos subjetivos, interpretando objetos imagéticos.

Nosso empenho na interpretação das representações contidas nas poesias é um processo que leva em conta posições - político-sociais, influência de discursos etc - do autor e da leitora. Acreditamos que as imagens de uma obra literária só podem ser de fato compreendidas se texto e contexto não estiverem dissociados. Os fatores externos serão considerados, aqui, elementos internos à obra. (BARROSO, 2008: 73).

Para sistematizar um método de análise poética que leva em conta as vozes do autor e do leitor e as condições performáticas (ou de produção) dos escritos em um processo ativo de interpretação coerente com a teoria construcionista apresentada, selecionamos como base teórico-metodológica para nossas leituras poéticas o procedimento das três leituras consecutivas propostas pelo escritor e crítico literário alemão Hans Robert Jauss (1983). Vejamos.

Um horizonte para a leitura de poemas

Poiesis, entendida como “capacidade poética”, significa a experiência estética fundamental de que o homem, através da produção de arte, pode satisfazer a sua necessidade universal de encontrar-se no mundo como em casa, privando o mundo exterior de sua estranheza indescritível, fazendo sua própria obra, e obtendo nesta atividade um saber que se distingue tanto do conhecimento conceitual da ciência como da práxis instrumental do ofício mecânico.

(2002, p. 42-43, grifo nosso)

A interpretação e a compreensão de textos líricos é um dos princi-

pais esforços deste trabalho. Buscamos, neste subcapítulo, estabelecer o entendimento de um horizonte possível de leitura para os textos poéticos. A partir do método de leitura poética em três etapas consecutivas, proposto por Hans Robert Jauss (in LIMA, 1983), construiremos uma sistematização metodológica que servirá como base para nossas leituras interpretativas.

Jauss (in LIMA, 1983) define seu estudo sobre a leitura poética como uma experiência, uma tentativa de separar metodicamente em três etapas o ato da interpretação que, normalmente, não se distingue nas análises usuais de textos, pois, nessas, ocorre uma fusão da compreensão e da interpretação, em outras palavras, da assimilação espontânea e da interpretação retrospectiva. O autor propõe a realização da leitura de um poema em três etapas: uma primeira de percepção estética, seguida de uma segunda de interpretação retrospectiva e uma terceira, designada histórica. (JAUSS in LIMA, 1983: 305).

Estas três etapas não configuram uma inovação metodológica do autor, mas baseiam-se na teoria de que o processo hermenêutico deve ser compreendido como unidade de três momentos: compreensão (*intelligere*), interpretação (*interpretare*) e aplicação (*applicare*). Jauss justifica sua escolha pelo desenvolvimento dessa base metodológica relembando o atraso da hermenêutica literária decorrente da ausência de uma teoria da compreensão para os textos de caráter estético. (JAUSS in LIMA, 1983: 306).

As três etapas de Jauss podem ser descritas como três leituras sucessivas: a primeira diz respeito à compreensão (leitura de percepção estética), a segunda, à interpretação (leitura retrospectiva), e a terceira, à aplicação (leitura histórica). (JAUSS in LIMA, 1983:306). A hermenêutica literária tinha duas tarefas para Jauss:

[...]

de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos.

(JAUSS, 1979, p. 46)

Jauss (1983) explica que o texto poético se torna compreensível no momento em que suas estruturas poéticas são transportadas para o processo da experiência com o texto. Nos poemas, a compreensão está orientada para o processo da percepção, remetendo ao horizonte de experiência da primeira leitura. A interpretação explícita na segunda fase e em todas as leituras posteriores também remete ao horizonte daquela primeira leitura. A interpretação de um texto poético, portanto, sempre pressupõe a percepção estética como compreensão prévia. (JAUSS in LIMA, 1983: 307).

O método das três leituras propõe que a compreensão poética possa ser realizada a partir de respostas às questões implícitas do texto. Separar, então, a interpretação reflexiva da compreensão perceptiva de um texto poético faz sentido. Muitas vezes, a compreensão de um poema só se torna clara após a segunda leitura, depois de retornarmos ao início do texto. Podemos relacionar essa atitude com a revisitação a um lugar, quando temos a sensação de que só na segunda visita realmente apreendemos aquele espaço. A experiência da primeira leitura é um horizonte para a segunda, ou seja, o que o leitor assimilou no horizonte progressivo torna-se tematizável - elaborável como pergunta - no horizonte retrospectivo da interpretação.

Jauss contrapõe-se, para os fins de seu estudo, à existência de um leitor “ideal” (*superreader*) equipado com conhecimento histórico-literário capaz de registrar, conscientemente, cada impressão esté-

tica e de ancorá-la em uma estrutura do texto. O leitor considerado por Jauss deve estar familiarizado com a leitura lírica e deve saber suspender por ora sua competência histórico-literária, empregando no lugar sua capacidade de surpreender-se diversas vezes durante a leitura e expressar suas surpresas por meio de perguntas. (JAUSS in LIMA, 1983: 310).

O método questionador permite distinguir os níveis de percepção estética e de explicação refletidos na interpretação das poesias. A primeira vantagem metodológica implicada nessa opção é reconhecer, com o auxílio da ferramenta “pergunta-resposta”, os signos textuais que poderão ser especificados como dados para o processo de recepção. Jauss descreve este processo, na primeira leitura perceptiva, como uma experiência de evidência crescente, esteticamente obrigatória, que será o horizonte pré-dado para uma segunda leitura interpretativa, abrindo e limitando o espaço para possíveis concretizações.

A mudança de horizonte da primeira para a segunda leitura pode ser descrita como se segue: o leitor, que perpassou o texto atentamente passando por todos os versos e chegou ao final, antecipando a existência potencial do todo de forma e significado, toma conhecimento da forma plena da poesia, mas não ainda do seu significado pleno e nem do seu sentido global.

Essa primeira leitura não necessita possuir caráter de resposta às perguntas nela implícitas ou explícitas. A compreensão do texto enquanto resposta pode, nesse primeiro momento, ficar suspensa.

A partir da forma compreendida, o leitor procura e produz o significado, ainda incompleto, por meio de uma leitura retrospectiva, que volta ao início do texto e empreende uma leitura do todo para o particular. Aquilo que se opunha à compreensão aparece nas per-

guntas não respondidas durante a primeira leitura. Espera-se que a resposta por meio da interpretação crie um todo pleno de significado.

Surge então a questão do horizonte histórico que condicionou o efeito da obra e que limita a interpretação do leitor contemporâneo. A pesquisa desse horizonte é tarefa da terceira leitura, a leitura histórica, de aplicação. Um texto do passado não interessa apenas com relação ao seu contexto primário, mas também é interpretado para elucidar seu possível significado para a situação contemporânea. (JAUSS in LIMA, 1983: 309).

A leitura histórica evita que um texto do passado seja adaptado ingenuamente aos preconceitos e às expectativas de significado contemporâneos. Os aspectos performáticos ou condições de produção do texto poético aparecerão nessa etapa. É preciso reformular aquelas perguntas às quais o texto respondia à época de sua fatura. A interpretação literária deve incluir tanto as respostas às expectativas formais quanto àquelas de significado como poderiam ter surgido no mundo histórico dos primeiros leitores, ou seja, uma reconstrução do horizonte de expectativa original.

A pergunta “o que diz o texto?” pode ser reformulada para “o que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto?”. Partindo da compreensão e passando pela interpretação, essa abordagem chega à comunicação literária com o passado, podendo ampliar a experiência própria do leitor a partir da experiência de outros. (JAUSS in LIMA, 1983: 313).

Fundamentado nas interpretações de Roland Barthes, ainda que discordante do método com que o semiólogo faz sua análise, Jauss (1983: 313) considera que cada texto é um tecido de outros, um jogo aberto de intertextualidades flutuantes. O autor relembra uma

tentativa de interpretação pluralista no II Colóquio do grupo Poetik und Hermeneutik que, a partir de compreensões diversas de um poema, mostrou que as interpretações individuais, apesar das divergências, não eram contraditórias. Ou seja, um texto “pluralista” pode dar uma orientação estética unificadora.

A recepção estética na tríade hermenêutica precisa de um horizonte, mas não oferece prioridade temporal à primeira leitura. O horizonte da compreensão perceptiva também pode ser obtido na segunda leitura ou com o auxílio da compreensão histórica. Sistematizamos abaixo as três etapas de leitura em um esforço de compreensão das ideias apresentadas:

I. O Horizonte Progressivo da Percepção Estética (Reconstrução Hermenêutica da Primeira Leitura).

Esse momento leva em conta sensibilidades, sentidos, partes da própria inteligibilidade. Jauss mostra uma lírica que não necessariamente conta uma história, mas desenvolve, revela uma ideia, uma sensação, uma emoção.

Nessa etapa, o autor sugere uma percepção estética do leitor passo a passo, percorrendo todos os versos, até que, chegado ao último verso do poema, reconheça a sua forma, mas, não necessariamente, todo o seu significado.

II. O Horizonte Retrospectivo de Compreensão Interpretativa (Desenvolvimento de uma Interpretação durante a Segunda Leitura).

Essa etapa busca o significado do texto lírico. Nesse momento, o leitor deve buscar por conceitos sobre poesia e forma e deve formu-

lar perguntas ao texto. A primeira leitura cria um horizonte para as perguntas.

Na busca pelo significado completo, é necessário retornar do fim ao início do texto para esclarecer os detalhes ainda obscuros a partir do todo da forma apreendida, para, então, esclarecer a série das conjecturas e procurar aspectos do sentido que ainda ficaram em aberto.

III. Mudanças de Horizonte da História de sua Recepção (Compreensão Histórica e Avaliação Estética).

Busca uma reconstrução do contexto literário no qual o poema teve sua primeira recepção. Surgem perguntas nesta fase: que expectativas dos seus primeiros leitores pode o poema ter satisfeito ou negado? Qual era a tradição literária? Qual era a situação histórica e social à qual o texto pode ter se referido? Como o próprio autor pode ter entendido esse poema? Que sentido lhe atribuiu a primeira recepção? Que significados só foram vistos no decorrer das recepções posteriores?

Nessas perguntas, a compreensão histórica não visa uma simples reconstrução do passado. Por meio delas, é possível se conscientizar da distância no tempo pelo confronto entre o horizonte passado e o atual e esclarecer o desdobramento histórico do poema pela interação de efeito e recepção. (JAUSS in LIMA, 1983: 315-334).

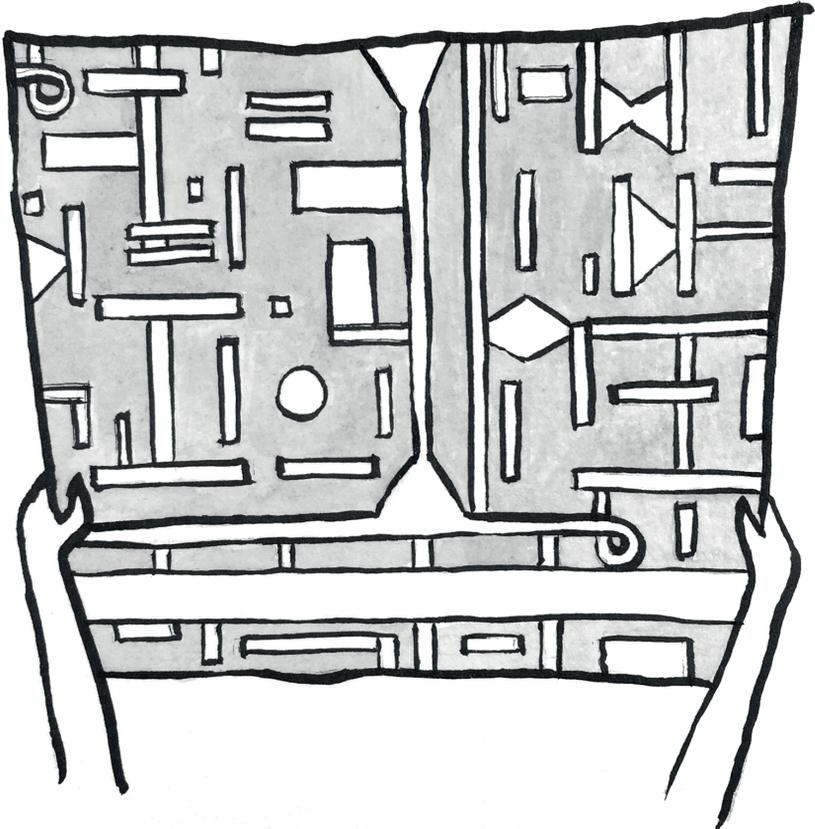
A função histórica, para Jauss, é limitar a arbitrariedade da leitura e densificar a alteridade. A pergunta agora é: a qual ou a quais perguntas esse texto respondeu ou respondia? Combinando forma e significados, essa etapa procura por reflexos concretos dos processos socioculturais de uma época. (JAUSS in LIMA, 1983: 337).

Jauss (1983: 350) ressalta também a importância de se estabelecerem paralelos com interpretações de outros autores. Para ele, as perguntas ainda não levantadas constituem uma oportunidade para os intérpretes futuros. Elas não precisam levar à rejeição das respostas encontradas pelo antecessor. As perguntas e as respostas de um texto lírico são determinadas por categorias de enriquecimento da compreensão, seja na forma de complementação, seja na forma de mudança de enfoque.

Quando uma interpretação anterior pode ser reconhecida como “errada” (colocamos aspas, pois acreditamos não haver certo e errado nesse caso), isso não se deve, em geral, a erros objetivos ou históricos, mas à formulação incorreta das perguntas por parte do intérprete ou a perguntas que não podem ser legitimadas. Na análise lírica, as perguntas são legítimas quando se revelam eficazes diante do texto como antecipação da interpretação ou quando se pode provar que o texto pode ser compreendido como uma nova resposta. Os textos literários devem poder ser compreendidos consistentemente como significados de respostas. O autor ressalta, porém, a possibilidade de conciliação de perguntas legítimas para uma mesma obra de arte, ou seja, interpretações que possuem respostas divergentes para um mesmo texto, mas que não se falsificam mutuamente. (JAUSS in LIMA, 1983: 350).

As interpretações a que nos lançamos a partir daqui se apoiam sobre o método dessas três etapas de leitura proposto por Jauss. No entanto, adaptaremos o método às necessidades da dissertação. Jauss faz uma leitura muito atenta dos elementos estéticos durante o desenvolvimento das três etapas, ou seja, o autor desprende cuidado demais com as métricas, as rimas e as contagens silábicas. Em nosso trabalho, esses elementos aparecerão em segundo plano, como auxiliares de nossas leituras, visto que nosso interesse está voltado para o conteúdo das representações. Ademais, as poesias

de Nicolas Behr estão construídas com versos livres, aparentemente despreocupados com tais parâmetros, e a nossa posição como leitores está dentro do campo da história urbana - e é uma preocupação que nos mantenhamos em nossa linha de estudo.



3

Brasília Desvairada:

Análise dos poemas de
Nicolas Behr

Nosso recorte temporal (1977 – 2007) nos permite uma abordagem que considera duas fases na obra de Nicolas Behr: a primeira, de 1977 a 1980, ligada à poesia marginal, questionadora do padrão editorial em meio ao conturbado período de censura do regime militar; a segunda, em cenário democrático, após um vazio de publicações durante a década de oitenta, quando a edição artesanal dá lugar a uma produção com outros aportes - livretos fotocopiados e impressos em *offset*.

A primeira fase compreende as seguintes publicações:

Livro	Data de publicação
	1977
<i>logurte com farinha</i>	Agosto
	1978
<i>Grande circular</i>	Junho
<i>Caroço de goiaba</i>	Julho
<i>Chá com porrada</i>	
	1979
<i>Bagaço</i>	Maio
<i>Com a boca na botija</i>	Junho
<i>Parto do dia</i>	Julho
<i>Elevador de serviço</i>	Agosto
<i>Pãoe sai nisso!</i>	
<i>Sempre viva</i>	
<i>Posições</i>	
<i>Entre quadras</i>	
<i>Brasília desvairada</i>	Setembro
<i>Saída de emergência</i>	
<i>Kruh</i>	Outubro
<i>Te amo 24h por segundo</i>	Dezembro
	1980
<i>303-F-415</i>	Julho
<i>L2novesforaW3</i>	Novembro

Nossa metodologia de análise poética requer atentar para um poema, analisando seus mais diversos aspectos, retornando, muitas vezes, ao início do texto. Portanto, para cada fase da obra de Behr, selecionamos um único poema-guia. Isso não equivale dizer que não nos valeremos dos outros escritos do autor e de outros escritores, pelo contrário, nossas análises serão sempre alimentadas teoricamente por outros textos literários.

Consideraremos como recorte da primeira fase um dos poemas do livreto mimeografado *Iogurte com farinha* (1977), escolha justificada por ser este o primeiro livro publicado e um dos mais representativos da primeira fase da obra de Behr.

Do estranhamento

meu corpo branco
chega mais perto da janela
lá embaixo não tem nada a ver
lá de baixo
ninguém me vê
olhando pra tudo
quanto é lado
não tem nada a ver
não tem nada a ver

tá vendo?

(BEHR, 1977, p.15)

1ª Leitura | Percepção Estética

O texto poético selecionado chama a atenção do leitor, logo de início, por não possuir um título. Behr só anuncia suas intenções por meio dos versos.

O poema é composto por catorze versos, todos livres. Não há divisão clara em estrofes, o que permite sua classificação como irregular. Em sintonia com seus contemporâneos do movimento marginal, Behr emprega a coloquialidade e a despreensão estética. Aqui, é necessário um alerta: sabe-se que os poemas do autor não são totalmente desprendidos esteticamente da forma, mas, para os fins de nossa primeira leitura, os consideraremos assim. O autor desvencilhou-se de métricas regulares e rimas, mas não se desatrelou do ritmo.

Nos dois primeiros versos, o “corpo branco” do eu-lírico aproxima-se de uma janela, o que nos leva a dois questionamentos: por qual motivo o autor deu ênfase a um corpo de cor branca? E por que fez uso da representação de uma janela, de alguém que vê algo de cima, do alto de algum lugar? O terceiro verso antecipa o que parece ser o principal tema do poema: o “eu” que se aproximou da janela nada vê “lá embaixo”. Os próximos versos preparam, ritmicamente, o leitor para a chegada da repetição.

Ao se chegar ao oitavo verso e seguindo até o décimo terceiro, a repetição toma conta do poema. A recorrência do verso “não tem nada a ver” dita o ritmo a partir de então. A frase poética adquire dois sentidos: o primeiro, coloquial, refere-se à expressão popular “nada a ver”, correspondente a “não faz sentido”; o segundo, o literal, corresponde à afirmação do autor de que não tem nada para ser visto do lugar de onde ele observa.

O último verso fecha, então, o poema com um questionamento ao leitor: “tá vendo?”. Behr, novamente, vale-se da linguagem coloquial. O termo “tá” é uma contração informal de “está”, principalmente na língua falada, e é muito utilizado na linguagem jovem. A pergunta direcionada a quem lê o poema parece pretender uma confirmação do que foi dito ou das ideias apresentadas no livreto do qual foi retirado o poema.

A primeira leitura pretende uma compreensão inicial das sensibi- lidades e sentidos do texto, mas, principalmente, o reconheci- mento de sua forma. A forma lírica apreendida, composta por versos livres, despretensiosos e libertos das rimas rigorosas, nos permite relacionar o poema de Behr ao poema de Manuel Bandeira intitulado “Poética”. Os versos também livres de Bandeira possuem tom de manifesto pela forma livre, pela recusa ao lirismo comedido e bem-comportado e pela rejeição à poética metrificada, acadêmica, erudita e conservadora, poética que Behr abandonou desde os seus primeiros escritos:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.
Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário
o cunho vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo
De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
exemplar com cem modelos de cartas
e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare
— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.”
(BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, grifo nosso).

2ª Leitura | Compreensão Interpretativa

No primeiro verso, retomamos uma questão que permaneceu em aberto: por que Nicolas Behr representou um corpo branco? É sabido que o poeta costuma escrever a partir de suas próprias percepções sobre a cidade e, usualmente, coloca-se a si próprio como o eu-lírico de seus poemas. É possível que o corpo branco do verso de Behr refira-se à cor branca do seu próprio corpo, mas, atentando para o fato de o autor tratar, nesse poema, do Plano Piloto de Brasília, local de moradia da classe média alta, de maioria branca¹⁵, parece-nos que sua intenção era a de crítica social. Para fundamentar essa suposição, procuramos traçar paralelos com outros poemas do autor.

Um dos textos de Behr, da mesma publicação *Iogurte com Farinha* (1977), refere-se também à cor das pessoas, relacionada a alguém de classe social menos favorecida que a do morador do Plano Pi-

15 Dos residentes do Plano Piloto de Brasília, 67,8% declararam-se brancos, 28,94, pardos e 1,43%, negros. (Dados da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios de 2015).

loto: “a empregada daqui de casa/ tem uma filha pequena/ é negra e veio da bahia [...]” (BEHR, 1977). Notemos que as duas únicas representações étnicas aparentes nesse livro dizem respeito à cor branca do corpo de um observador do Plano Piloto do alto de sua janela e à cor negra da filha da empregada doméstica de um também habitante desse lugar.

Ainda na publicação de 1977, consta o poema “Aviso aos Navegantes”, no qual o eu-lírico reconhece seu lugar de privilégio social. Um lugar que pertence à classe média alta de maioria branca:

Aviso aos navegantes

sou filho da bem nutrida
classe média, de família
conservadora e católica.
estes poemas passei pro papel
no ano de 1977 sendo que esta
é a edição definitiva do
livrinho. Tudo está bastante confuso; fragmentado; mas assim
tem sido os dias que vivemos...
(BEHR, 1977)

As periferias de Brasília, as chamadas “cidades-satélites”, por outro lado, em um claro contraste com o centro, possuem maioria parda, negra e de classe social desfavorecida¹⁶. A voz do rap brasileiro periférico, muito mais que a poesia de Behr, nos permite tomar consciência dessa condição:

16 Na Cidade Estrutural, por exemplo, 62,57% da população declararam-se parda, 11,08% declararam-se negra e 26%, branca. A renda média familiar mensal no Plano Piloto é de aproximadamente R\$13.480,00 e, na Estrutural, R\$2.000,00. (Dados da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios de 2015).

Fique ligado, acompanhe passo a passo
Condomínios luxuosos de todos os lados
O congresso e o planalto colados
"aqueles barraco alí ó, vão ser retirados"
[...]

Quem mora fora do avião/Bate palma e pede diversão.
(GOG, "Eu e Lenine (A ponte)").

Abertamente eu vou falando pra você, parar e pensar,
porque os negros não conseguem um bom lugar
é só você olhar nas notícias dos jornais
[...]

O importante é que consegui chegar
onde muitos da minha cor querem chegar
E não conseguem chegar
[...]
(GOG, "É mesmo incrível", 1994)

O segundo e o terceiro versos do poema de Behr criam imagens de um eu-lírico observando algo do alto de um edifício através de sua janela. Consideramos tratar-se do Plano Piloto de Brasília, de dentro de alguma edificação do bairro Asa Sul ou Asa Norte, onde se encontram os prédios multifamiliares (blocos) planejados pelo traçado urbano de Lucio Costa.

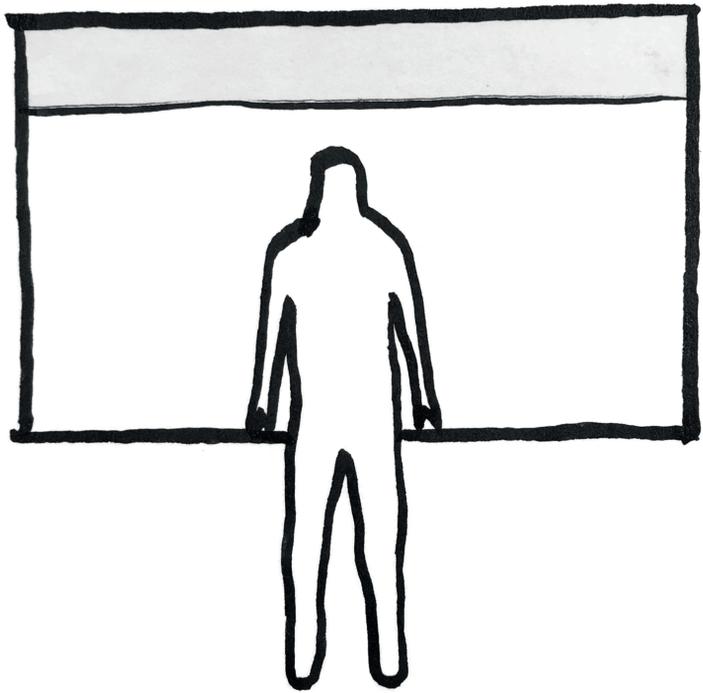
Julgamos relevante, neste momento, uma breve descrição desse espaço de forma a auxiliar as análises. O projeto proposto por Costa, vencedor do concurso para a escolha do desenho urbano de Brasília (1957), baseia-se no cruzamento de dois eixos em forma de cruz, concretizados como as duas principais vias para veículos do

centro da cidade (Eixo Rodoviário e Eixo Monumental). A partir desses eixos que se cruzam, outras vias ramificam-se, formando o desenho da Capital.

Lucio Costa propôs a divisão da cidade em quatro escalas: monumental, que representa a escala coletiva, desenvolvida ao longo do eixo leste-oeste, onde se localizam os monumentos; gregária, representada pelos setores de convergência da população (setores comerciais, bancários, de diversões e cultura, hoteleiro, médico, rádio e tv etc.); residencial, a escala do novo modo de habitar proposto pelo urbanista e simbolizada pelas superquadras da Asa Sul e da Asa Norte; e bucólica, a escala que confere à Brasília o caráter de cidade-parque e é constituída pelas áreas livres destinadas à preservação e ao lazer da população.

As superquadras da Asa Sul e da Asa Norte são grandes quadriláteros de conjuntos residenciais dispostos ao longo de ambos os lados do Eixo Rodoviário, emoldurados por uma cinta de árvores onde, nas palavras de Lucio Costa: “os blocos podem dispor-se de maneira variada, obedecendo, porém, a dois princípios gerais: gabarito uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres. (COSTA, 1957).

Retomando os versos de Behr - “chega mais perto da janela” e “lá embaixo não tem nada a ver” - apreendemos a imagem de um morador da superquadra observando o mundo do alto da janela de seu apartamento. Na superquadra, “não tem nada a ver”. O jogo quase pueril de palavras desdobra-se na expressão popular “nada a ver”, que adquire o significado de que o mundo de fora não tem fundamento. O outro sentido produzido pela leitura do verso é o de não haver nada para ser visto “lá embaixo”, uma representação do deserto de se viver no Plano Piloto de Brasília.



Ao tempo em que o eu-lírico não vê nada de cima, no quarto e no quinto versos ele expõe que ninguém, tampouco, o vê lá de baixo. O autor reforça novamente o sentimento do deserto edificado, do inabitado, do vazio: não há ninguém para ser observado por ele e ninguém que o possa observar. A canção “Janelas de Brasília”, do cancionista e poeta Oswaldo Montenegro, morador da cidade nos mesmos anos setenta, nos permite traçar paralelos com o poema:

Da janela do meu quarto olho pra Brasília
Os faróis do carro brilham bem pra lá da Torre
Lógica da arquitetura, lógica do mundo
Hoje ainda gosto de olhar pro mundo
sem compreender o que meu olho encontra
Hoje a nossa solidão não me parece triste

[...]

(MONTENEGRO, O. “Janelas de Brasília”, grifo nosso)

As janelas de Brasília são símbolos do olhar do alto que enxerga longe. Os vazios nas paisagens das superquadras possibilitam aos observadores, do alto das janelas de seus apartamentos, uma ampla visão e apreensão de seus entornos. (SILVA, 2011:74). Por isso, no poema de Behr, o eu-lírico olha para todos os lados, ou, nas palavras dele, “para tudo quanto é lado”, e não é capaz de ver nada. Na mesma linha de pensamento, Oswaldo Montenegro refere-se a um olhar através da janela de um apartamento da cidade, que só é capaz de enxergar solidão e, no momento da escrita, esse sentimento nem o incomoda mais. O olhar de Montenegro, assim como o do eu-lírico do poema de Nicolas Behr, não compreende o que encontra: as superquadras não lhes parecem com o modo de habitar conhecido.

Em poemas do mesmo período, Behr procura a cidade de sua memória e encontra o deserto e o vazio de Brasília. O eu-lírico dos seguintes versos se diz cansado de um espaço onde, apesar de sua procura, ele não encontra nada:

tô de saco cheio
desse vazio
(BEHR, 1977, p.33)

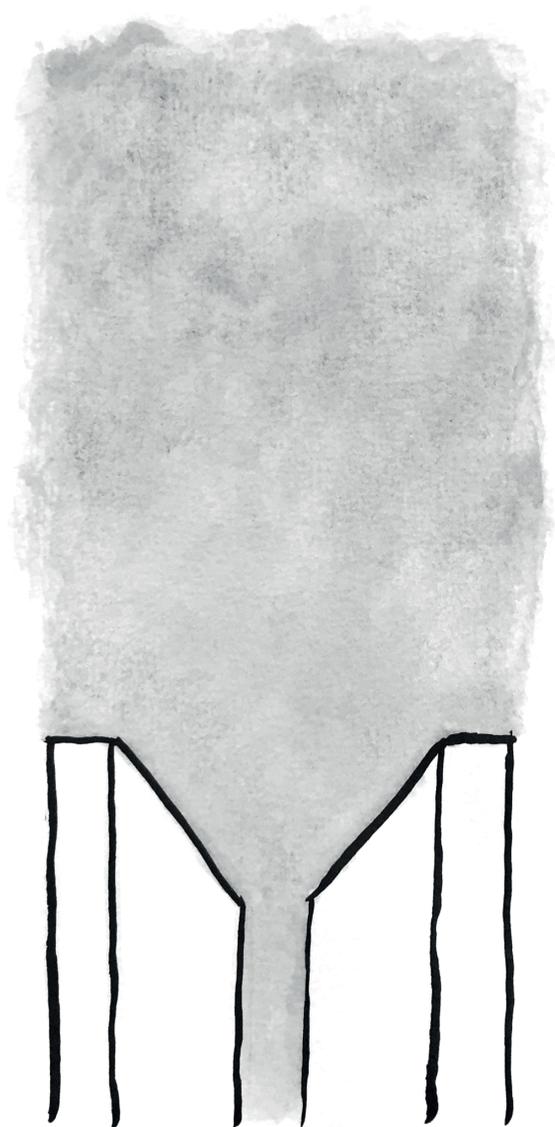


Retomemos, então, a repetição da frase poética “não tem nada a ver”, que ocorre do oitavo ao décimo terceiro verso do poema. A ênfase rítmica apoia-se na imagem desértica. As crônicas de Clarice Lispector parecem importantes para esse momento, pois a autora retrata a imagem do deserto da cidade de Brasília por ela visitada nos anos sessenta e setenta.

Lispector e Behr, assim como Montenegro e muitos outros, evocaram o ermo de se viver na nova Capital Federal – afinal o homem brasileiro não existia ainda. O deserto, metáfora que dá o timbre seco e pessimista à narração de Lispector, é o local de chegada de jovens que, como Nicolas Behr, sentiam-se sem referências para lidar com a cidade. O poeta parece referir-se, em seus versos, tanto ao deserto quanto ao seu próprio sentimento. Para Behr, Brasília não possuía referências de cidade conhecidas, não havia pessoas nas ruas, não havia “nada para ser visto”.

É relevante lembrar que nem sempre o deserto de Brasília foi retratado com timbre negativo pela linguagem lírica: ele foi amplamente associado ao “milagre” do nascimento de Brasília em meio a uma terra onde nada nem ninguém havia, como são exemplo os versos de “Poema da Flor”, escritos pelo arquiteto Oscar Niemeyer (in *As curvas do tempo: memórias*, 1998): “Brasília surgiu/ como uma flor no deserto/ dentro das áreas e escalas/ que seu urbanista criou/ vestida com fantasias/ da minha arquitetura [...]”.

O deserto representado por Clarice Lispector é outro, parecido ao de Behr. Um deserto que proporcionou espanto, onde pairava isolamento, amplitude desmesurada. Lispector criou um imaginário de uma cidade fruto do cálculo, onde se estava constantemente exposto aos olhos de ninguém:



O que me apavora é: vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – Este grande silêncio visual que eu amo. Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. (LISPECTOR, 1999: 41)

As imagens criadas pela escritora procuram traduzir a solidão do viver no deserto, que a cidade representou naquele período. A autora criou imagens surrealistas de uma cidade que era um “grande silêncio visual”, paradoxo das imagens usuais de cidades. O ermo representado pela cronista é a Brasília sobre a qual Behr repetidamente, do oitavo ao décimo terceiro verso, afirma não haver nada para ver. O autor apresentou, durante anos, em suas obras, uma quase obsessão por esse vazio:

a cidade é isto mesmo
que você está vendo
mesmo que você
não esteja vendo nada
(BEHR, 2007:82)

em meio ao vazio do cerrado
construiu-se uma cidade vazia
habitada por pessoas vazias
que circulam por avenidas vazias
em carros vazios de pneus vazios
(BEHR, 2007, p. 57).

O deserto de habitar Brasília foi apresentado nos poemas behrianos por representações de uma cidade sem pessoas, vazia de movimentos, de esquinas, de botequins etc. O imaginário de uma cidade onde não havia vida, que só poderia gerar representações de outro sentimento que, na língua portuguesa, sintetiza o abandono e a não identificação sentidas pelo eu-lírico de nosso poema: a solidão. Dela também se valeu Clarice Lispector para retratar a Capital:

Vou agora escrever uma coisa da maior importância: Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo. Brasília é uma estrela espatifada. Estou abismada. É linda e é nua. O despudoramento que se tem na solidão. Ao mesmo tempo fiquei com vergonha de tirar a roupa para tomar banho. [...]

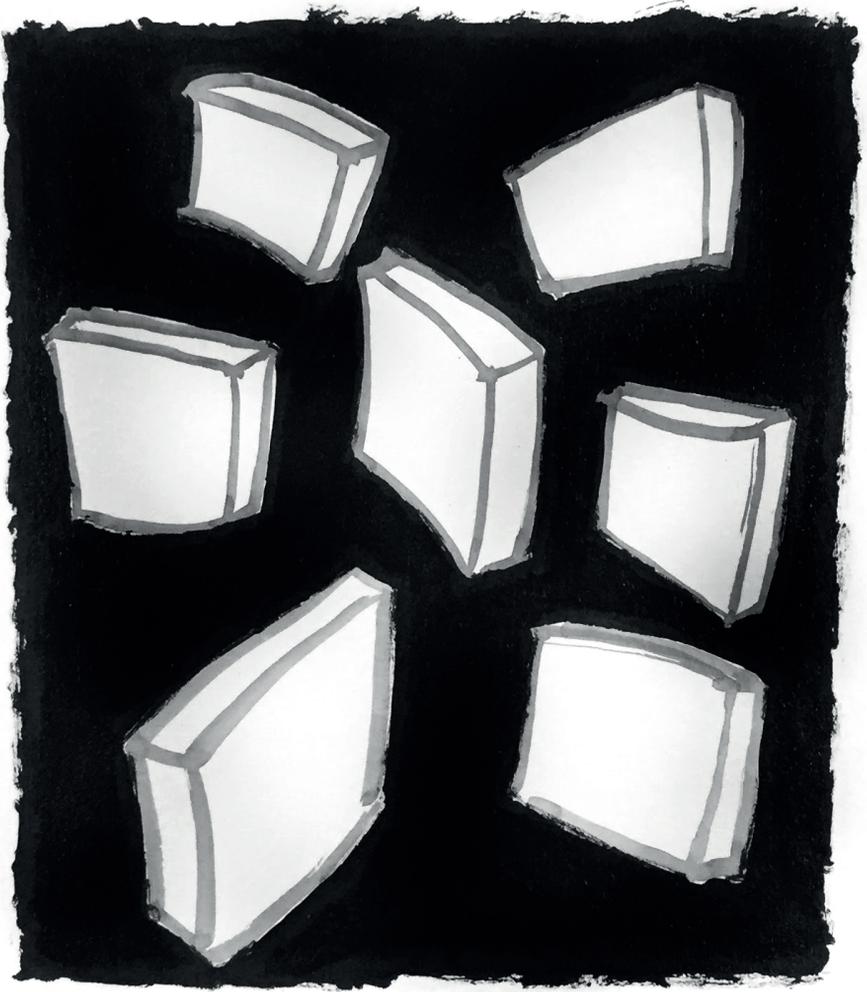
(LISPECTOR, 1999: 41)

Era o retrato de uma cidade planejada para o “trabalho ordenado e eficiente” (COSTA, 1957), que acabava vazia fora dos horários de expediente. Quando o eu-lírico do poema de Behr queixa-se de não ser visto por ninguém, está tratando da solidão, que não é a mesma retratada por Clarice. A solidão da cronista é um paradoxo: o vazio da cidade, ao mesmo tempo em que a esconde, a expõe.

Vejamos, com a intenção de reforçar nossas hipóteses interpretativas, dois outros poemas nos quais Nicolas Behr reiterou a solidão diante do mesmo espaço:

a superquadra nada mais é
que solidão
dividida em blocos
(BEHR, 2007:75)

carente, solitário
aos domingos a tarde
ia para a esplanada
só pra dar
informações aos turistas.
(BEHR, 2007: 79).



O sentimento de isolamento consolida-se de tal forma que o eu-lírico do último poema só encontra companhia nos turistas visitantes de um dos pontos turísticos mais expressivos da cidade: a esplanada dos ministérios.

A banda brasileira “Aborto Elétrico”, nascida em 1978 - enfatizamos a data, que é contemporânea à poesia que nos propusemos analisar -, também parece resumir a solidão compartilhada pelos jovens da cidade. A canção fala em “nós”, em nome de um grupo de adolescentes que migrava de diversas cidades brasileiras para Brasília, acostumados a um estilo de vida não encontrado na nova Capital e que se sentiam sozinhos, não “tinham lugar para ir” em uma cidade que não tinha ninguém:

Estamos todos aqui
E não temos lugar para ir
Ei, tenha muito cuidado
Porque o mundo é perigoso
Meninos e meninas não tem lugar para ir
Eu sei como vocês se sentem às vezes
Tão sozinho
Não tem ninguém
(Banda Aborto Elétrico)

Para encerrar, retomemos o último verso do poema: “tá vendo?”. Nicolas Behr permanece, até esse verso, valendo-se do recurso da linguagem coloquial. No entanto, no verso em questão, elabora um novo jogo de palavras: o eu-lírico dirige-se diretamente ao leitor, questionando-o. A pergunta leva a uma dupla de sentidos: no primeiro, questiona se o leitor pôde entender o que o eu-lírico quis

dizer, algo como uma confirmação do que foi dito; o segundo parece questionar o leitor quanto à sua visão do espaço, uma indagação quanto à capacidade do leitor de ver que não há nada para ser visto (“não tem nada a ver”) naquele lugar: você lê? você vê?

3ª Leitura | O poema de Behr nas Mudanças de Horizonte da História

Apreendidos o sentido e a forma gerais do poema, resultado das duas primeiras leituras, chegamos à terceira e última etapa, que nos proporcionará a reconstrução do contexto no qual o poema foi escrito a fim de assegurar que a poesia não seja ingenuamente compreendida a partir de pontos de vista atuais. Algumas questões permaneceram abertas nesse sentido e esta etapa se dedicará a retomá-las.

a. Qual era a situação político-social-cultural à qual o texto pode ter se referido e na qual foi publicado?

O poema foi escrito e veiculado na Brasília do final dos anos setenta, precisamente no ano de 1977. Os anos de 1970, no Brasil, acompanharam um sentimento geral de vazio cultural, em que conviveram repressão, censura, exílio e tortura. Na primeira metade da década, a classe média, indiferente ao que ocorria nos porões da ditadura, se aproveitava das benesses do “milagre econômico”. (CARMO, 2011:113). O país vivia sob as amparas de um expressivo crescimento econômico, do qual apenas parte da população conseguia usufruir. O cantor e compositor Raul Seixas auxiliava na compreensão da alienação que assolava o país naqueles anos por meio de seu conhecido hino *Ouro de Tolo* (1973): “eu devia estar contente,/ porque tenho um emprego/ sou o dito cidadão respeitável/ e ganho quatro mil cruzeiros por mês [...] e agora eu pergunto: e daí?/ eu tenho uma porção de coisas grandes/ pra con-

quistar, eu não posso ficar aí parado”. (SEIXAS, Compacto *Ouro de Tolo*, 1973). Após a ampla divulgação da música, Seixas acabou preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) sob a acusação de divulgar, em conjunto ao escritor Paulo Coelho, uma “sociedade alternativa”.

Começava a surgir no país uma produção independente, que procurava burlar a censura. Proliferavam trabalhos alternativos. Na música, surgiam grupos experimentais, intérpretes e compositores que queriam conquistar espaços culturais alternativos para sua arte. Surgiam as cooperativas, as produções individuais (independentes ou “alternativas”). As pessoas publicavam seus trabalhos com recursos próprios, em pequenas edições. (CARMO, 2011:115).

A produção artesanal mimeografada entrava em cena muitas vezes vendida de mão em mão pela cidade. O movimento marginal abrigou os poetas desse segmento. Similarmente aos seguidores da poesia *beat* dos Estados Unidos (década de cinquenta), os poetas marginais, usualmente, faziam leituras e recitais em locais de divulgação cultural.

Paulo Sérgio do Carmo (2011) afirma que, naquele período, era preciso agitar a poesia como arma de resistência em plena era de exílio social. Era preciso divulgar os poemas de boca em boca, de mão em mão, ganhar as ruas:

Nossa geração teve pouco tempo
Começou pelo fim.
[...]
Mesmo com tanta ilusão perdida,
Quebrada,
Mesmo com tanto caco de sonho

Onde até hoje
A gente se corta
(POLARY, Alex. Idílica estudantil, 1971 (publicada em 1978))

Um olhar para o Brasil da segunda metade dos anos setenta mostra o começo da reação popular ao governo ditatorial. As oposições ganhavam força e passavam a disseminar as críticas ao crescimento da dívida externa, ao arrocho salarial e aos gastos com as obras públicas.

Culturalmente, enquanto a Inglaterra disseminava a “era punk”¹⁷ pelo mundo, o Brasil seguia “As Frenéticas” na máxima “abra suas asas, solte suas feras” (“Dancin”, álbum *Caia na Gandaia*, 1978). A “onda disco” tomava conta das massas brasileiras. Dancing days era a novela de sucesso que embalava as noites televisivas da época. Para Paulo Sérgio do Carmo (2011: 130), o ritmo musical acabou com o que restava da estética rebelde dos anos sessenta. Para os roqueiros, a discoteca representava o conformismo de toda uma geração. (CARMO, 2011:131).

Para o público cultural que não gostava das discotecas, cabiam as festas nas universidades, regadas a Música Popular Brasileira (MPB) e rock. Muitos centros acadêmicos possuíam um circuito de filmes vetados pela censura. As universidades possibilitavam a circulação da cultura alternativa e tornaram-se importantes espaços de vivência do momento. (CARMO, 2011: 134).

Nos meios estudantis, o conformismo não encontrava mais lugar e a pressão política tomava conta dos encontros. Em 1977, mesmo

17 O ano de explosão da música punk foi 1977, mesmo ano da publicação da poesia analisada. A música representava a fúria e o desencanto dos jovens. O estilo era o grito de revolta e de inconformismo de toda uma geração inglesa. (CARMO, 2011: 124)

ano de publicação do poema de Behr, os estudantes paulistas saíram às ruas para denunciar a prisão de oito militantes que distribuíram panfletos sobre o dia do trabalhador. A carta aberta, distribuída durante a manifestação e republicada pelos jornais, dava o tom de insatisfação do momento:

Hoje consente quem cala: basta às prisões, basta de violência. Não mais aceitamos mortes como as de Vladimir Herzog e Alexandre Vannucchi Leme. Não aceitamos que as autoridades maltratem e mutilem nossos companheiros. Não queremos aleijados heróis como Manuel da Conceição. [...] Hoje, neste país, são considerados subversivos todos aqueles que reivindicam seus direitos; todos aqueles que não aceitam a exploração econômica, o arrocho salarial, o alto custo de vida, as péssimas condições de vida e trabalho. Todos aqueles que protestam contra as violências policiais. [...]. Fim às torturas, prisões e perseguições; libertação imediata dos companheiros presos; anistia ampla e irrestrita a todos os presos, banidos e exilados; pelas liberdades democráticas.

(FOLHA DE SÃO PAULO. Educação, São Paulo, 6 de maio de 1977)

As emissoras televisivas e rádios receberam do Departamento de Polícia Federal um comunicado proibindo a divulgação de notícias referentes à passeata, mas os jornais impressos não, uma vez que, a partir de 1975, a censura prévia havia sido suspensa nos grandes veículos. Lembremos que houve um abrandamento da censura e não uma abolição. (CARMO, 2011: 32).

Populares aplaudiram a passeata jogando papéis picados pelas janelas de seus prédios. Diferentemente da geração dos anos sessenta, a dos anos setenta começava a sair vitoriosa das manifestações. Uma a uma, as bandeiras das lutas eram conquistadas. De 1977 em diante, ocorreram inúmeras manifestações, cujo auge foi o movimento operário. (CARMO, 2011: 32).

Apresentado brevemente esse panorama político-social-cultural geral que acompanhou o Brasil durante a década em que a poesia de Behr foi escrita, passemos ao entendimento de um contexto mais específico: o cenário cultural da cidade de Brasília.

b. Quais eram os espaços de divulgação das poesias de Nicolas Behr?

O sociólogo José de Sousa Martins (1992: 19) nos explica que a História pautada no cotidiano, por ele classificada “História circunstancial”, não pode separar tempo e espaço; e a investigação de uma expressão cultural “não tem sentido quando separada do cenário em que se desenrola”. Vejamos os espaços escolhidos por Behr.

Quanto mais cresce a cidade (cresce?), maiores são os contrastes em sua relação e sua concepção original. Por exemplo: o problema de moradias. Os apartamentos do Plano Piloto são distribuídos pela CODEBRÁS, órgão do governo, somente a funcionários públicos. Essa legislação de imóveis, que determina isso, é completamente inconcebível sabendo-se que um aglomerado urbano comporta centenas de atividades humanas e profissionais. O comerciante, por exemplo, só mora em apartamentos quando o funcionário proprietário faz cessão dos seus direitos. Isso é tão grave como a legislação, pois alimenta uma especulação rendosa e inescrupulosa com bens que, em última análise, foram construídos com o dinheiro do povo.

E os universitários? Estes então vivem às voltas com problemas quase irremediáveis de moradia. Na Asa Norte, quase toda ocupada (ou meio ocupada por estudantes), uma área de serviço está sendo alugada para três a quatro pessoas, a um preço que oscila de trezentos a quatrocentos e cinquenta cruzeiros. Já é tempo de se começar a pensar nas outras pessoas. Que tal uma quadra ou várias quadras livres onde todos possam morar?

(GURGEL in LIMA, 2017: 75)

O depoimento de Antônio de Pádua Gurgel, publicado no jornal alternativo *Tribo*¹⁸, que circulou em Brasília durante os anos setenta, mostra um Plano Piloto habitado apenas pela classe média alta, pelas famílias dos funcionários públicos. Os trabalhadores de classe social menos abastada habitavam, já na década de setenta e cada vez mais, as periferias da cidade (ou cidades-satélites afastadas do centro).

Os universitários conseguiram habitar o bairro Asa Norte do Plano Piloto apesar das dificuldades financeiras. Costumavam, para isso, agrupar um grande número de pessoas em um mesmo apartamento e, assim, tomaram conta do bairro onde se localiza a Universidade de Brasília - UnB. O caso do jovem poeta Nicolas Behr parecia-se mais com o primeiro apresentado. Era o de um adolescente que se mudou para a nova Capital com seus pais imigrantes europeus, uma família com recursos financeiros, chegada de Cuiabá, para viver em um apartamento do mais valorizado bairro da cidade, Asa Sul.

É importante salientar que, apesar de nosso poema de interesse ter sido publicado no ano de 1977, quando a censura se encontrava em um momento mais “brando”, a repressão ainda estava vigente e a Capital Federal parecia sofrer das coibições de forma mais intensa que as outras cidades brasileiras:

Em Brasília, por ser a sede do poder, a repressão política era ainda mais rigorosa. [...]. Em 1969, após a decretação do AI-5, o movimento de massa foi completamente desarticulado. Especialmente no

18 O jornal *Tribo*, alternativo e contracultural, era influenciado por publicações como *O Pasquim*, *Rolling Stones*, *O Verbo*, pela Semana de Arte Moderna de 1922 e Oswald Andrade e pelo slogan “Make love, not war”. O *Tribo* se consolidou em meio a um cotidiano *underground* entre as quadras, gramados e arredores de Brasília. (LIMA, 2017: 12).

quartel em que Brasília foi transformada, era impossível até se pensar numa publicação de oposição ao regime.
(GURGEL, 2011, p. 16)

As poesias mimeografadas costumavam circular nos bares, cinemas, paradas de ônibus e teatros locais. E foi nesses lugares que o poeta Behr entrou em cena. Aos dezenove anos de idade, começou a aparecer nas páginas dos jornais e se aproveitou disso para se lançar a favor do movimento com o qual se identificava: “A poesia já foi o mel dos deuses, agora é o leite das crianças. Poesia é para ser lida, não para ser decifrada”. (BEHR, 1977). Com essa convicção, a perambulação pela cidade se lhe tornou uma prática. À falta de identidade com a cidade, seus espaços vazios, juntou-se, muito particularmente, o movimento contracultural crescente entre a juventude do período. No entanto, o conteúdo dos poemas de Nicolas Behr, enquanto posição política e de resistência, não se fazia com a contundência que parece presente nas repúblicas da Asa Norte, durante os encontros nos gramados das superquadras, nos encontros na universidade e nas manifestações coibidas dos estudantes e artistas locais.

Behr nos parece pertencer a uma geração de jovens que não suportava mais ficar trancada em seus apartamentos. (SANTOS, 2012: 113). Seu comportamento e sua empatia o auxiliaram na venda de seus livretos:

Entre 1977 e 1980, ninguém se expõe tanto na vida cultural brasileira quanto Nicolas Behr. [...]. Chamado pela imprensa de cavaleiro andante da poesia-mimeógrafo, Behr tinha o dom quase paranormal da onipresença. Muitas vezes, sua figura era mais conhecida do que os poemas.
(ANA MIRANDA in MARCELO, 2004: 31)

Posições progressistas e de resistência à situação cultural e repressiva do país agitavam a Capital de diversas formas. No Beirute, o famoso restaurante árabe frequentado pelos jovens, fervilhavam discussões. Ana Miranda (in SANTOS, 2012: 113) afirma o lugar como caixa de ressonância da cidade, desenvolvendo um papel essencial na sua vitalidade cultural. Um ponto de encontro da vida noturna brasileira que Behr costumava frequentar.

Deixemos claro que as conversas políticas de “contracultura” do Beirute não parecem ser as mesmas acontecidas nas repúblicas e na Universidade de Brasília (UnB) junto aos movimentos estudantis:

Dentro da Universidade nós fazíamos [risadas]. Eles não tinham controle porque, por exemplo, eles não sabiam como censurar isso. Era fora do registro deles. Eles estavam esperando que a gente gritasse: Abaixo a Ditadura, pelo poder do povo. A gente não falava nada disso entendeu? [risadas] Falamos outras coisas disso, com outra linguagem. Por isso que eu estou te falando, nós éramos ligados a uma arte ligada ao surrealismo, ao construtivismo. Contracultura eles não tinham assimilado, eles não sabiam como censurar isso, essa que é a verdade. Mas a gente não sabia, isso era uma intuição, era uma maneira de ser.

(MICHILES in LIMA, 2017: 75)

Behr procurava popularizar seus escritos: não buscava lugares “escondidos”, “*undergrounds*”. Pelo contrário, sondava os bares mais frequentados de forma a divulgar o máximo possível sua poesia. O Beirute era um lugar vigiado, a censura o tinha “sob controle”.

O comércio local da superquadra 109 Sul, onde se localiza o Beirute, foi um dos movimentados espaços de diversão de jovens da cidade nas décadas de setenta e oitenta. É o próprio Nicolas Behr quem nos auxilia nesse entendimento:

[...] Beirute, ah, Beirute... Só a pronúncia do nome já acende no brasileiro uma fogueira de significados: boemia, gente, descontração, comida árabe, alegria, encontro. É o nosso mítico-bar, na 109 Sul, onde, no início dos anos 80, vi Lula, barbudo, bebendo cerveja. Onde vendi muitos livros de poesia de mão em mão. Lá tomei vários porres de vodca com soda. Naqueles tempos tudo desaguava no Beirute. Tinha show na cidade? Depois todo mundo ia pro Beirute! E de lá partíamos para outros lugares, outras festas. Beirute é patrimônio material e imaterial. [...] O bonde do desejo, o ônibus do amor, a caravana da paixão... todos passam pelo Beirute. (BEHR, 2014: 88)

cento e nove
ah, sempre nove
109 4ever
ali deveria ter
um ponto de ônibus
a W3 deveria passar
pela 109
falta uma pastelaria
e uma escada rolante
na 109
ah, sempre nove
passei metade

da minha vida
encostado
naqueles carros
(BEHR, 2006:96)

A poesia e o trecho sobre o bar Beirute apresentam parte de um cotidiano noturno da Brasília do final dos anos de 1970. Brasília era ainda centro urbano recente, conseqüentemente carente de opções culturais. O comércio local da 109 Sul abrigava bares que permaneceram na memória dos brasilienses, como o próprio “Beirute” e os extintos “Estação 109” e “Arasbeske”. A quadra acabou tornando-se, por isso, naquele período, um polo de encontro. Santos (2008: 133) afirma que a diversão da noite na época passava por essa entrequadra invariavelmente. Nessa época, a agitação do local tinha proporções tão grandes que transbordava dos restaurantes e as pessoas ocupavam as ruas e as calçadas.

O significado da urbanidade da quadra no imaginário dos jovens da Capital era igualmente intenso, tanto que o poeta Behr a compara à rodoviária da cidade, quando reclama a falta de uma pastelaria e de uma escada rolante, símbolos representativos do terminal de ônibus brasileiro.

Em 1978, após inúmeras aparições nos bares mais frequentados da cidade e em notícias de jornais locais, e após ter se tornado referência da poesia brasileira, Nicolas Behr foi preso pelo DOPS sob a acusação do artigo 234¹⁹. O delito era a suposta obscenidade de seus livretos.

19 O artigo 234 do Código Penal previa a proibição de “fazer, importar, exportar, adquirir ou ter sob sua guarda, para fim de comércio, de distribuição ou de exposição pública, escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno”. (BRASIL. Código Penal, 1978).

c. Qual era a tradição literária?

Sabemos que a produção poética de Behr iniciou-se nos anos setenta, quando transitava, pelas principais capitais do Brasil, um movimento pela poesia em muitos aspectos informal, que tematizava vivências do cotidiano urbano.

A poética dessa década foi inscrita na historiografia literária sob a denominação de “marginal”. Os anos de 1970 acompanharam o aparecimento de um fenômeno diverso, formal e conceitualmente, das correntes que regiam a poesia brasileira nas duas décadas anteriores. Era um processo de contraponto aos princípios racionalistas do movimento concretista (CABAÑAS, 1998:17), princípios que não demorariam a ser ironizados pelos seguidores desse movimento marginal, como na poesia “Estilos de Época” (1974), de Cacaso²⁰:

Havia
os irmãos Concretos
H.e A. consangüíneos
e por afinidade D. P.,
um trio bem informado:
dado é a palavra dado
E foi assim que a poesia
deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados:

20 Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, era escritor, professor universitário e pesquisador ativo. Fazia do exercício teórico parte de seu fazer criativo. Charles, conhecido poeta e roteirista “marginal”, afirmava que era Cacaso quem dava seriedade à produção daquela época através da teorização do movimento. Esse esforço descrito por Charles era a tentativa de Cacaso de encontrar um lugar para a poesia marginal no campo literário brasileiro. (PROVASE, 2010: 14).

se o triângulo é concreto
já sabemos: tem 3 lados.
(CACASO, 1974)

A ironia de Cacaso inicia-se já no título da poesia, quando o escritor alude ao tom professoral que os poetas concretos davam a si, postulando e ministrando lições vanguardistas. Em seguida, o poema refere-se a três dos mais conhecidos autores concretistas, reduzindo-os às siglas: Haroldo de Campos (H.), Augusto de Campos (A.) e Décio Pignatari (D.P.). O rigor racional da poesia concretista e o enrijecimento das postulações quanto às palavras é criticado no verso “dado é a palavra dado”, quando Cacaso insinua a redundância do poema concreto. O triângulo presente nos últimos versos reforça o despreço do poeta marginal quanto à onipotência literária das postulações daqueles três autores considerados uma “trindade santíssima” do concretismo.²¹

A poética marginal setentista, em contraponto aos métodos de veiculação literária das décadas anteriores, propunha a produção fora dos padrões editoriais. Os escritores editavam pessoalmente seus textos, utilizando o mimeógrafo e distribuindo de mão em mão suas poesias pelas cidades. O rótulo “marginal” não dizia sobre a marginalidade dos temas, mas se referia à marginalização dos processos de produção dos livros. Enquanto movimento, a poesia marginal explorava temas ordinários, ligados à vivência do poeta. Também foram retomadas soluções exploradas pelo movimento moderno de 1922, como o coloquialismo e o cotidiano.

A crítica literária da época, aliada aos poetas saudosistas, considerava o movimento marginal um comodismo, uma falta de profis-

21 Em 1952, Décio Pignatari e os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos publicaram, pela primeira vez, a revista *Noigandres*. Essa publicação é, para alguns críticos literários, o marco do início do movimento concretista no Brasil.

sionalismo, cuja consequência era a perda da qualidade estética. Vinicius Dantas (1985: 40) afirma ter os poetas da década de setenta instalado uma barbárie poética, responsável pela diluição de uma poesia inteligente e sólida.

Em uma vertente crítica oposta, Heloísa Buarque de Hollanda (1981:101) voltou seus interesses para esse novo movimento e considerou que, na poesia marginal, o cotidiano adquiriu o estatuto de arte. Teresa Cabañas (1998: 23) mostra, a partir do contraponto entre essas duas posições críticas, que a academia ora creditou às suas poesias a capacidade de transformar o cotidiano em expressão artística, ora as responsabilizou pela afirmação do banal.

Buarque de Hollanda (1981:117), apesar de simpática às novas experiências poéticas, se mostrou cautelosa na avaliação do alcance de seus efeitos. A autora reconhece que o movimento estaria mais próximo do “grito do que de uma forma de resistência mais consciente”. Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, em “Poesia Ruim, Sociedade Pior”, afirmam que as novas formas não tinham significado e eram apenas acomodações dos aspectos aberrantes da sociedade, num simples pragmatismo. Para os autores, os poemas marginais compunham “um painel caótico e banal do cotidiano”, reflexo de uma sociedade igualmente caótica. Para Simon e Dantas (1985), as misérias pós-modernas correspondiam às misérias dessa poesia e vice-versa e a sociedade de consumo – determinista e pouco exigente – auxiliava a perpetuação da poética marginal. Leila Miccolis (apud CABAÑAS, 1998: 24), em oposição a Simon e Dantas, insistiu em creditar ao movimento marginal a capacidade de ter modificado o fazer lírico, enriquecendo o emotivo com uma visão consciente do cotidiano social.

A poética marginal abrangeu uma ampla faixa de escrituras, acompanhadas de uma série de práticas editoriais. A principal delas era

a edição artesanal dos textos realizada pelos próprios poetas, que os distribuíam nas ruas das metrópoles brasileiras, principalmente em espaços culturais, bares, cinemas e cafés, a preços irrisórios, como explica Silviano Santiago (1978):

De uns tempos para cá, quem frequentou bar da moda, ou peça avançada, ou ainda show de música popular, pode estar certo de que encontrará na porta dois ou três jovens hippies que lhe oferecerão por “qualquer coisa” sua poesia mimeografada. – Quanto custa? – O preço da passagem.

(SANTIAGO, 1978: 187)

Para Júlio Plaza (1980), os “marginais” inauguraram formas de circulação que driblavam um sistema complicado da ascensão de um jovem escritor. Dessa forma, os marginais driblavam também a censura da época. Durante a ditadura militar do Brasil, devido ao rígido controle imposto pela censura, as editoras componentes do circuito comercial publicavam, quase exclusivamente, autores consagrados. As editoras não queriam ter seus livros barrados e apreendidos pela ditadura. A censura de uma obra significava a perda de um investimento que não as interessava. (SANTOS, 2008: 58).

A liberdade de expressão dos jovens artistas era cercada por manifestações coibidas e a busca por espaços de manifestação gerou uma “politização do cotidiano”. (SANTOS, 2008: 64). A geração mimeógrafo havia “engolido” o regime militar e manifestava certa resignação quanto à sua existência e permanência. O fazer poético “sério” e politicamente engajado dos anos cinquenta e sessenta cedeu espaço para uma geração que não mais esperava mudar o país com passeatas, greves e luta armada. Isso mudou o posicionamento do artista, como explica Chacal:

Chega de temas filosóficos e importantes. A gente queria falar do dia-a-dia, da polícia no calcanhar, do pastel que comia no botequim da esquina. E falávamos isso como se fosse um discurso político, tal era a comoção que havia pela repressão e por reunir grupo de pessoas para ouvir poesia, numa época que ainda não tínhamos, como tivemos depois, a base do rock para sustentar nossas letras e que, portanto, tínhamos que sair berrando-as no meio da rua. Sair reclamando poesia.

(CHACAL apud RODRIGUES, 2011:6)

O novo movimento era avesso aos códigos consolidados e rejeitava o engajamento político e a visão instrumentalizadora da arte (CABAÑAS, 2005). Os poetas marginais alicerçaram-se na despreensão literária. Nela, o poema e o poeta perdem relevância, como exemplificam os versos do autor de nosso interesse Nicolas Behr (1977: 39): “Estou salvo:/ a poesia não é tudo”.

Behr demonstra um descarrego emocional, um alívio, ao retirar a relevância da poesia. Esse sentimento, que se relaciona à “salvação” do poeta, legitima o descompromisso estético da geração. O caráter perene que a poesia concretista carregava é dissolvido por Behr já no título de seu primeiro livreto: *Iogurte com Farinha: Leia antes que azede* (1977. Grifo nosso). O autor dessacraliza o fazer poético, relacionando-o ao que é precível e, posteriormente, desmitifica o próprio poeta:

Pobrás
orgulhosamente apresenta
um produto
que vai pro lixo:
os poetas”.
(BEHR, 1977: 11)

Behr evidencia o caráter efêmero da literatura marginal, levando a poesia ao retrato de uma arte que não “é tudo”, produzida por autores que não almejam entrar para as páginas da história literária – são autores que, supostamente, “vão para o lixo”, fadados ao esquecimento.

Tratou-se, assim, de um período subversivo às formalidades poéticas de toda sorte. Explica Teresa Cabañas:

Nesta esteira, traçar paralelos toma-se esclarecedor, pois se para a tradição romântica de um Holderlin , “o que fica/ fundam-no os poetas”; se para o existencialismo de Heidegger a poesia é “fundação do ser mediante a palavra”, e se para a vanguarda histórica a poesia - e a arte em geral - possuía uma “razão prática”, que lhe permitia agir esteticamente para corrigir a “má” prática da sociedade, deparamo-nos agora com uma vontade que despreocupadamente escreve versos sem acreditar que a “poesia seja necessária”, que não tenta “compreender o homem na sua totalidade” e que sem pudor proclama: “minha poesia nunca veiculou nada”.

(CABAÑAS, 1998: 58)

A desconstrução da seriedade e da eternidade da poesia permitiu aos autores marginais o revestimento lúdico de seus escritos, linguagens fáceis e despretenção. O formalismo deu lugar à linguagem descontraída:

Já que estava à toa resolvi fazer um poema

Agora faço pra ficar à toa

(CACASO, 1978).

Cacaso beira, na poesia acima, à ociosidade e à desprofissionalização dos poetas. Declara a abolição do fazer poético com entusiasmo, exaltando o retrato do cotidiano, desta vez em “Na corda

bamba”, poema que já utilizamos em momentos anteriores: “Poesia/ Eu não te escrevo/ Eu te vivo/ E viva nós!” (CACASO, 1978).

Os poetas dos anos setenta privilegiavam as trocas de comunicação entre autores e se dirigiam a um público jovem e universitário. Teresa Cabañas (1998: 159) esclarece sobre as novas iniciativas na direção de uma “sociedade alternativa” frente à sociedade dominante. A linguagem coloquial era a marca estética do movimento, incluindo a gíria. Ela se contrapunha à linguagem universal para se direcionar a um grupo específico: à “moçada”, capaz de decifrar seu código.

A observação dos lugares de divulgação das poesias e do uso da linguagem marcada pelas gírias nos permite concluir que os “marginais” se dirigiam a uma plateia adolescente, jovem, frequentadora de eventos intelectuais e artísticos. Não se tratava de uma postura dos poetas frente a uma ordem estabelecida; eles escolhiam seus leitores e estes não estavam às margens das cidades.

A compreensão de um fenômeno das margens só é possível se o concebermos como uma reação direta às postulações do centro. Emergia nas cidades um fenômeno “*underground*”, uma poesia paralela à arte pop, ao eleger a sociedade e a cultura de massa como objetos de interesse: exprimia sua desilusão com as promessas revolucionárias do modernismo.

O movimento foi, em geral, protagonizado por um grupo de artistas pertencentes à classe média, com amplo acesso à cultura letrada. A literatura marginal se fez à margem do sistema cultural vigente na década de sessenta e significou uma oposição aos padrões estabelecidos pela literatura concreta. (OLIVEIRA, 2011: 32).

A autora Rejane de Oliveira (2011:33) problematiza uma questão

que parece relevante para nossa discussão: o confronto entre literatura marginal e literatura periférica. A autora esclarece que esta assume feições diferentes daquela quando pensamos nos autores e nas suas condições sociais. O aspecto característico da literatura periférica é o fato de ser produzida por autores da periferia a partir de um olhar interno, de um autor que vive a condição de marginalizado social e cultural.

Os poetas marginais setentistas não eram indivíduos marginalizados nem socialmente nem culturalmente, como reconhece Behr quando compara o movimento abraçado por ele com o movimento dos artistas periféricos contemporâneos:

Naquela época, éramos marginais ao mercado editorial. Hoje eles são marginais aos serviços sociais, não têm escola, não têm posto de saúde. A gente não tinha editora. Era uma coisa de classe média. Hoje estão à margem de tudo, de educação, segurança, saneamento, numa ausência completa do estado. (Nicolas Behr em entrevista ao jornal eletrônico Tribuna de Minas, 20/09/2017.

Disponível em:

<<http://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/20-09-2017/poesia-marginal-de-nicolas-behr-na-periferia-de-jf.html>>. Acesso em 20/04/2018.

Apesar das críticas que assolaram o movimento, os poetas marginais romperam com os paradigmas dos anos sessenta e estabeleceram uma nova ordem, iniciaram um novo movimento. Escrever sob a “ausência de regras” da poética marginal durante os anos setenta significava estar inserido na ordem estabelecida, ou seja, durante esse período, no Brasil, ser marginal significou ser cânone.

Teresa Cabañas mostra que, quando Messenger Pereira (apud CABANAS, 1999: 29) formulou as três diretrizes que guiavam a poética marginal - antitecnicismo, politização do cotidiano e antiintelectualismo -, admitiu que, apesar de não se consistirem em regras,

os marginais acabaram ditando uma tradição. Cabañas (1999: 29) reconhece que houve, naquele momento, a “alteração do cânone poético”.

O marco para a consideração de Behr como o “poeta de Brasília” parece ser a menção feita por Heloísa Buarque de Hollanda em sua antologia publicada no ano de 1982. Além do reconhecimento pela crítica, há o reconhecimento do próprio autor Behr como expoente do movimento:

PÓS-MARGINAL TARDIO II
adeus poesias perecíveis
adeus versos recicláveis
nunca mais poemas descartáveis
nunca mais poetas retornáveis
adeus livros biodegradáveis
adeus entulho literário não selecionável
adeus aterro acadêmico sanitário
(BEHR, 2009: 116).

[...]
minha poesia já teve sua fase heróica.
hoje vive cercada pelos medalhões da academia marginal

[...]
minha poesia é marginal porque todo
poeta é um marginal. o que você acha?

[...]
minha poesia é uma fortaleza do academicismo
neomarginal. tem até manifesto: este livro.

[...]
minha poesia começou marginal,
virou cult e agora é pop. só falta ser oficial
(BEHR, 2005: 7)

d. Quais discursos permeavam o período em que as poesias foram escritas?

Conscientes de que os autores são sugestionados pelos discursos que permeiam um determinado período, achamos relevante compreender os discursos sobre a recém-inaugurada Brasília com que Nicolas Behr teve contato. Usaremos a designação de “discursos exteriores ao espaço vivido” para tratar dos textos oficializados pela história de Lucio Costa - *Relatório do Plano Piloto* (1957), *Brasília Revisitada* (1985) - e de Juscelino Kubitschek - *Por que construí Brasília* (1978).

Nesse ponto, já estamos cientes de que Brasília surgiu como marco dos discursos de modernização no Brasil - uma cidade construída sob as promessas de uma nova era. Para Brandão de Santos (2002), a mudança da capital do Rio de Janeiro para o centro do país não representava oficialmente apenas a criação de uma nova cidade, mas uma nova forma de organização social, uma nova cultura, uma nova sensibilidade: um homem novo.

A cidade representava o primeiro passo para a construção de um “novo Brasil” e essa transição passava, necessariamente, pelas posições modernistas e pela ideologia moderna das décadas de cinquenta e sessenta. (PEREIRA, 2011: 9).

A “profecia” foi vastamente alimentada pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Laurent Vidal (2009), em *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma nova capital (séculos XIX e XX)*, explica que a nova Capital não foi concebida como instrumento de transformação, mas como símbolo dessa transição, como monumento ao desenvolvimentismo da era JK. Foi esse discurso que consolidou a cidade simbolicamente.

Apoiado por uma imprensa favorável à transferência da Capital Federal, Kubitschek, teatralmente, encenou o mito de fundação de Brasília, não se esquecendo nem mesmo das premonições sagradas, neste caso, as do italiano Dom Bosco²², que previam o surgimento da terra prometida:

Quando li essas palavras nas suas memórias biográficas, não deixei de me emocionar. Meditei sobre a grande civilização que iria surgir entre os paralelos 15° e 20° - justamente a área em que eu estava, naquele momento, construindo Brasília. O lago da visão do santo já configurava no plano piloto de Lucio Costa. E a terra prometida, anunciada repetidamente, ainda não existia de fato, mas já se configurava através de um anseio coletivo, que passara a construir uma aspiração nacional. Ali “correria leite e mel”.

(KUBISTCHEK, 1975: 19)

O ex-presidente, em um de seus discursos sobre as benesses da mudança da capital brasileira para o centro²³, ensaiou, ainda, o discurso da redenção sertaneja, afirmando que a aparência que Euclides da Cunha deu ao nosso sertão tendia a ser apagada do panorama brasileiro após a inauguração de Brasília.

O autor de *Os Sertões* (1902) retratou o contraste entre o Brasil do sertão e o Brasil do litoral. Evidenciou os traços e as condições reais do sertanejo, do jagunço, de quem habitava o sertão: o herói determinado, que resistia ao seu trágico destino. Retomemos como Euclides da Cunha representou o sertão brasileiro:

22 Dom Bosco, o santo italiano que se dedicou à educação de jovens e ficou conhecido por seus sonhos premonitórios, escreveu em 1883: “Entre os paralelos 15° e 20° havia um leite muito extenso que partia de um ponto onde se formava um lago. Então, uma vez disse, repetidamente: quando escavarem as minas escondidas no meio desses montes aparecerá aqui a grande civilização, a terra prometida, onde jorrará leite e mel. Será uma riqueza inconcebível.” Disponível em: <<http://verdeelaranja.blogspot.com.br/2009/04/brasil-terra-prometida.html>>. Acesso em: 06/05/2018.

23 O discurso foi publicado no jornal *Diário Carioca* em 05/01/1961.

“(…) É uma paragem impressionante. As condições estruturais da terra lá se vincularam à violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos. O regime torrencial dos climas excessivos, sobrevindo de súbito, depois das insolações demoradas, e embatendo naqueles pendores, expôs há muito, arrebatando-lhes para longe todos os elementos degradados [...] dispendo-se em cenários em que ressalta, predominantemente, o aspecto atormentado das paisagens. [...] no contorcido dos leitos secos dos ribeirões efêmeros, no constricto das gargantas e no quase convulsivo de uma flora decídua embaralhada em esgalhos – é de algum modo o martírio da terra, brutalmente golpeada pelos elementos [...]. As forças que trabalham a terra atacam-na na contextura íntima e na superfície, sem intervalos na ação demolidora, substituindo-se, com intercadência invariável, as duas estações únicas da região. Dissociam-na nos verões queixosos, degradam-na nos invernos torrenciais.”

(CUNHA, 1902: 13)

Relembremos que os poetas Cassiano Ricardo e Vinicius de Moraes retrataram um imaginário do centro do país que não se assemelhava em nada às representações de aridez e ausência de recursos contadas por Euclides da Cunha. O sertão representava, nos discursos exteriores ao espaço vivido, a esperança nacional.

Laurent Vidal (2009) mostra também, nos discursos oficiais, o mito fundador de Brasília. A partir do gesto “primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse, dois eixos cruzando-se, ou seja, o próprio sinal da cruz” (COSTA, 1957), Costa formalizou o mito da fundação das cidades, que remete às conquistas romanas com a demarcação das cidades em cardos e decumanos. Cardo (do latim *cardus*) refere-se às ruas com orientação norte-sul das cidades do Império Romano e Decumano (do latim *Decumanus*) era a rua ou via de orientação leste-oeste. O Cardo Máximo cruzava-se perpen-

dicularmente com o Decumano Máximo, como os eixos do projeto de Brasília. Ainda nas palavras do urbanista, o plano vencedor do concurso da capital federal era “um gesto de sentido desbravador, nos moldes da tradição colonial”. Percebemos, nesse momento, o alinhamento de Costa aos movimentos modernos de valorização das tradições brasileiras – uma tomada de posse da terra à moda de João Cabral de Melo Neto.

A procura por uma identidade brasileira como nação percorreu o Brasil do século XX. O nacionalismo crescente invadiu a cultura e influenciou toda uma geração de artistas modernistas, como Anita Malfatti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, dentre outros, e de intelectuais escritores, como Monteiro Lobato e Gilberto Freyre. Este último teve particular importância na valorização das tradições coloniais. A narrativa de *Casa Grande & Senzala* (1933) é marcada pelo elogio à miscigenação ocorrida no país. A história do Brasil é contada a partir do encontro das “três raças”: o branco, o negro e o índio. A narrativa de Freyre inovou ao valorizar a mestiçagem, aspecto até então desvalorizado pelos brasileiros, e colocar o escravo negro em lugar de importância na formação da nação. Freyre inscreveu-se em um movimento moderno que relembra a tradição de uma maneira positiva, buscando contribuir para uma “modernidade” que não buscava o progresso apenas no futuro. (GOMES, 2000: 50-51).

Até meados dos anos de 1930, a ideia de “nacional” era sempre carregada pelo pessimismo racial e pelos gravames da colonização. A partir dessa década, o país caminhou para uma valorização da nossa história colonial e parte dessa mudança se deveu ao livro *Casa grande & Senzala*. (GOMES, 2000: 51).

Costa encenou também a despretensão quanto ao traçado proposto, reforçando a ideia profética da cidade, que independia dos inte-

resses ou das vontades humanas: “Na verdade não concorro, apenas me desvencilho de uma ideia, de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta”. (COSTA, 1957: XX).

Independentemente de suas futuras críticas ao urbanismo modernista, é o próprio Gilberto Freyre quem mostra, já na década de sessenta e pós-Brasília inaugurada, a dimensão do sonho daquela cidade no imaginário dos brasileiros:

Essa arrojada Belo Horizonte [...] não chegou a tornar-se uma causa em que o Brasil inteiro se sentisse de corpo e alma empenhado, como hoje se sente empenhado na causa que Brasília representa; e da qual ninguém sabe mais separar, nem dentro nem fora do país, a figura ainda jovem, e por causa de Brasília, já histórica, do presidente da república que deu início a tal arrojo.
(FREYRE, 1968: 175)

As narrativas míticas agiam a favor das intenções políticas do presidente da República e de seus correligionários e poderiam ser sintetizadas na superação de antigas dicotomias, como litoral e interior, arcaico e moderno.

Se, por um lado, a cruz do desenho da nova cidade significava a tomada de posse mítica do solo sertanejo, por outro relacionava-se às máximas do ângulo reto postuladas por Le Corbusier. Era necessário que Brasília mantivesse a visão de cidade funcional, ordenada e racional na sua simplicidade geométrica, coerente com os discursos desenvolvimentistas. E assim Lucio Costa e Oscar Niemeyer o fizeram, como explica Laurent Vidal:

Os projetos do urbanista e do arquiteto da nova capital são por isso fortemente determinados pelas funções que deve cumprir a cidade, pela racionalidade necessária de sua fisionomia e pela obrigação da afirmação de sua modernidade.

(VIDAL, 2009: 198)

O plano urbanístico da Capital Federal foi elaborado em concordância com as premissas modernistas dos CIAMs. - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. James Holston (2010: 37) afirma Brasília como o exemplo mais completo das doutrinas arquitetônicas e urbanísticas presentes nos manifestos modernos desses encontros. As premissas postuladas nos congressos determinavam que as cidades deveriam atender às quatro funções básicas do homem: habitar, recrear, trabalhar e circular. A cartilha do urbanismo modernista valorizava a velocidade e o fluxo na cidade assim como a baixa densidade das áreas urbanas. Outro conceito modernista aplicado ao plano de Brasília foi o de Unidade de Vizinhança, derivado do modelo de cidade-jardim amplamente divulgado nesse período. Brasília tinha a intenção de evocar o convívio motivado por relações de vizinhança, propiciando encontros e valorizando o curto deslocamento. Reforçamos a intenção de Costa: mudar, por meio do espaço, o comportamento social.

É sabido que a construção da cidade se deu no mesmo momento em que, na Europa, o urbanismo moderno enfrentava seus primeiros críticos²⁴. Jane Jacobs, em 1961, apenas um ano após a inauguração da Capital Federal brasileira, criticou o urbanismo moderno, ressignificando os então “condenados” cortiços que, para a autora,

24 Muitas foram as críticas à arquitetura moderna no fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960. Aldo Rossi foi um entre os que direcionaram suas críticas ao movimento moderno. Durante a pesquisa, aprofundaremos essa questão, discutindo principalmente as críticas da Escola de Veneza.

mantinham uma comunidade unida e satisfeita. A autora lançou suas críticas às baixíssimas densidades – vastamente encontradas em Brasília – que, para ela, reforçavam um movimento antissocial. Contudo, os profissionais brasileiros, em sua maioria, não compartilhavam dessas críticas. Embalados pelo desenvolvimentismo da era JK, entendiam a cidade e a arquitetura modernistas como arautos de um segundo fluxo de desenvolvimento².

Transcorridos apenas quatro anos da fundação de Brasília, ainda sob a euforia dos intelectuais brasileiros, na pena de Clarice Lispector encontramos posições críticas semelhantes às aquelas europeias e norte-americanas tecidas à cidade moderna nos anos de 1960. Trataremos os discursos de Lispector como “interiores ao espaço construído”, visto que partiram de uma vivência, uma experiência intimista. Eles tratavam da hostilidade dos espaços modernos, de sua impessoalidade e monotonia.

Nos textos de Lispector, transbordam metáforas muito próximas ao sentido das críticas internacionais, incluindo a referência aos seus criadores como homens solitários:

Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. [...] havia um táxi parado. Sem chofer. – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. (LISPECTOR, 1999: 41)

25 O primeiro refere-se à industrialização do período Getúlio Vargas, magistralmente representado pela construção do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.

A cronista (1962) define a cidade como artificial, “tão artificial como deveria ter sido o mundo quando foi criado”. O artificialismo remete a sentimentos de falsidade e ficção encontrados. Ao mesmo tempo, a autora reconhece ser essa ficção semelhante à criação do mundo: Brasília era fruto de uma criação, da intenção do artista.

As imagens criadas pela escritora em ambas as crônicas sobre a Capital (1962,1974), se nos permitem a comparação, são semelhantes à pintura metafísica de De Chirico²⁶. As imagens remetem a um sonho, às imagens surrealistas. Nas palavras da cronista: “nunca vi nada igual no mundo. Mas reconheço esta cidade no mais fundo de meu sonho”. A capital com suas edificações em concreto armado aparente e o clima seco do cerrado, ainda pouco habitado em 1960, aliado à terra vermelha parecem ter inspirado as imagens de desabrigo presentes em seus escritos e vistas em nossa análise poética da primeira fase da obra behriana.

Lispector fez amplas críticas metafóricas à nova cidade, muito distantes da euforia prometida pelo sonho moderno e pelos discursos oficiais que permearam a mudança da Capital. Por mais idealizada e sonhada que tivesse sido Brasília, nos escritos de Clarice Lispector a cidade não foi capaz de deixar de corroer-se pela realidade. (SPINELLI, 2009: 3).

A compreensão das imagens retratadas pelas crônicas “Brasília” e “Brasília Esplendor” interessam a esta pesquisa, pois foram encontradas pelo jovem poeta Nicolas Behr, nele repercutindo. Vivendo o cotidiano da nova Capital, o jovem escritor nos fala do desconforto causado pela simplicidade de seu plano enaltecida por seu urbanis-

26 Nos referimos a Giorgio de Chirico, pintor italiano alinhado ao movimento metafísico. É considerado pela crítica artística como um precursor do estilo Surrealista.

ta no *Relatório do Plano Piloto* de Brasília. Os novos paradigmas urbanos - edifícios multifamiliares, os denominados “blocos”, as vias expressas, os “eixos” e as superquadras - causavam estranheza aos recém-chegados.

A geometria urbana modernista remetia às técnicas, à razão e à previsibilidade, objetos de crítica do discurso contracultural, que valorizava o humanismo, o imprevisível, o instante e o imperfeito. Parece que Lispector, mesmo sem a intenção, se alinhou mais aos discursos da contracultura que aos discursos oficiais.

Achamos relevante esclarecer, por fim, que Lispector nos apresenta uma visão de quem esteve de passagem pela cidade. Temos clareza de que ela escreveu suas críticas a partir da perspectiva de moradora do Rio de Janeiro, cidade que havia acabado de perder o posto de capital nacional. Atentamos também para o fato de que, no período em que os textos foram escritos, Lispector era cronista do *Jornal do Brasil*, um dos mais lidos meios de comunicação do período e veiculado em terras cariocas. Isso nos leva a compreender outro discurso ainda não considerado até então: a posição do *Jornal do Brasil* quanto à mudança da Capital. Os intelectuais moradores do Rio de Janeiro mostravam-se, em geral, insatisfeitos com a mudança da Capital e o *Jornal do Brasil* era um entre os principais meios de divulgação dessas insatisfações.

As poesias, neste trabalho, são tratadas como importantes fontes históricas e finalizamos este tópico com uma reflexão levada pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, a “Canção do Fico”, publicada no mesmo *Jornal do Brasil* no ano de inauguração de Brasília. O poema parece sintetizar o sentimento dos moradores do Rio de Janeiro com relação à mudança da Capital:

Canção do Fico

Minha cidade do Rio,
Meu castelo de água e sol,
A dois meses de mudança
Dos dirigentes de prol;
Minha terra de nascença
Terceira, pois foi aqui,
Em êxtase, alubrimento,
Que o mar e seus mundos vi;
(...)
Rio antigo, Rio eterno,
Rio-oceano, Rio amigo,
O governo vai-se? Vá-se!
Tu ficarás, e eu contigo
(DRUMMOND, 1960).

e. Quem eram os grupos leitores do autor?

Durante as décadas de sessenta e setenta, a maior parte dos moradores de Brasília não havia nascido na cidade. A geração desse período constituía-se, basicamente, de imigrantes de outras regiões do Brasil. Essas pessoas levavam consigo referências de suas cidades de origem.

James Holston (apud NEGRÃO, 1999: 42) destacou uma primeira geração de migrantes que usou o termo “brasilite”²⁷ para sinalizar os impactos positivos e negativos gerados pelo encontro com a nova Capital. O autor esclarece que Brasília parecia “fria” aos novos moradores saudosistas, embora a nova organização urbana produ-

27 A reação “brasilite” seria uma impressão causada pela alteridade do novo traçado urbano e das formas arquitetônicas.

zisse uma clareza das funções urbanas (trabalho, moradia, lazer e tráfego). A palavra “brasilite” era usada para se referir a uma vida cotidiana sem prazeres: “destituída de distrações, conversas, flertes e rituais da vida nas ruas em outras cidades brasileiras” (HOLSTON in NEGRÃO, 1999: 42).

Theresa Negrão (1999) nos diz sobre os discursos que permeavam os círculos culturais e as manifestações dos migrantes nas primeiras décadas da cidade. Esclarece que, nas cartas, telefonemas e encontros culturais, afluíam as marcas de representações de uma cidade “sem alma”, “sem esquinas”, “sem gente na rua”. Tais características eram sintomas de uma “brasilite” negativa e se legitimavam pela repetição. Os discursos pessimistas disseminaram-se e acabaram por constituir diversos preconceitos em relação a Brasília.

Para James Holston (2010: 44-45), os habitantes da cidade, acostumados a modelos de vida e práticas sociais distintas do que Lucio Costa previa como necessárias ao empreendimento moderno, não agiam conforme a idealização do urbanista. Compreendemos que a crença dos planejadores era de que a forma urbana moderna modificasse os costumes de vida da população, mas não foi exatamente isso que ocorreu nos primeiros contatos. Um dos mais claros exemplos disso, segundo Holston (2010), era o caso das superquadras:

A anti-rua destes setores demonstrou-se, contudo, insustentável. Desafiando o plano piloto, os moradores a rejeitaram. Alguns urbanistas argumentam que, como a cidade não estava acabada no momento da inauguração, a visão total do plano não pode ser implementada. [...] A verdadeira explicação para o fracasso

é talvez menos apocalíptica. Os primeiros moradores das superquadras rejeitaram a anti-rua porque esta contradizia a prática social. [...] esses ocupantes vinham predominantemente do Brasil urbano, onde a rua é o centro da atividade pública. Acostumados ao movimento da rua, logo perceberam e repudiaram as intenções radicais do plano piloto. (HOLSTON, 2010:145).

Apropriamo-nos do termo “*outsider*”, de Norbert Elias e John L. Scotson, presente no livro *Os estabelecidos e os outsiders* (2000), para designar o sentimento de não pertencimento desses imigrantes quando passaram a viver em Brasília.

É plausível compreendemos que os *outsiders*, os novos moradores da cidade, não se identificavam com a Capital da mesma forma que o faziam com suas cidades de origem. Os “estrangeiros” sentiam falta dos valores das cidades tradicionais brasileiras de suas memórias. Pesavento (2008: 3) explica que todos nós, habitantes da cidade, temos nela pontos de ancoragem da memória, lugares familiares pelas experiências vividas. Por isso, lhe damos importância. Os sujeitos experienciam lugares dotados de significado e fazem de cada cidade um território urbano qualificado. (PESAVENTO, 2008: 4).

Os recém-chegados na nova Capital estranhavam a falta de esquinas, de bares, as siglas que denominavam seus lugares de moradia, as largas vias para os automóveis, os novos modos de vida nas superquadras, dentre outros diversos encontrados no Plano Piloto. Retomamos uma parte da crônica “Brasília” (1962), de Clarice Lispector, para esclarecer o sentimento de não-reconhecimento dos elementos tradicionais das cidades:

Brasília é uma cidade abstrata. E não há como concretizá-la. É uma cidade redonda e sem esquinas. Também não tem botequim para a gente tomar um cafezinho. É verdade, juro que não vi esquinas. Em Brasília não existe cotidiano.
(LISPECTOR, 1999: 44)

Os jovens, vindos de todas as regiões do país, compartilhavam o sentimento de *outsiders*. Consideramos que o jovem poeta Nicolas Behr tenha sido um desses adolescentes que falou, a partir de seus textos, a outros como ele. (SANTOS, 2008: 109). As referências urbanas por ele conhecidas davam lugar, na nova cidade, aos elementos de sua estranheza. O poeta começava a manifestar, já na década de 70, o sentimento negativo da “*brasilite*”.

A nova Capital, que ainda se encontrava em seus primeiros anos, possuía uma geração de moradores descontentes, saudosos de suas cidades natais, igualmente tomados pelo sentimento da “*brasilite negativa*”. O tema do deserto tratado no poema pode representar o sentimento dos moradores diante desse urbanismo que “ninguém habitava”. Eram os jovens *outsiders* os leitores de Behr.

O público a que se destinava sua poesia, os consumidores que levaram *Iogurte com Farinha* a aparecer em diversos meios de comunicação pela marca de mil exemplares vendidos, identificava-se com os escritos que não reconheciam a nova Capital como cidade: as referências urbanas eram demasiadamente diferentes – botequins, esquinas, ruelas, cruzamentos etc.

É razoável compreender, então, que esse grupo tenha se reconhecido na poesia de leitura fácil, que criticava a cidade em tom de brincadeira. Vimos que a geração dos anos setenta, especialmente a moradora da Capital, viveu um vazio cultural, acostumou-se com

produções independentes, com papéis improvisados que procuravam burlar a censura. Os migrantes que habitavam Brasília não se importaram com a falta de rigor ou edição artesanal da poesia de Behr.

A leitura histórica da primeira fase da poética behriana nos permitiu acessar entendimentos que refletiram nos retratos poéticos interpretados. Ao fim desse esforço, retomemos o poema para dar-lhe um sentido final. Nossas conclusões sobre as análises dessa fase, após o retorno ao poema inicial, serão apresentadas nas considerações finais desta pesquisa, assim como o faremos com as da segunda fase. Por ora, vejamos como o poeta cuiabano retratou a mesma cidade três décadas depois.

Da acomodação

A historiadora Gilda Furiati (2007) propõe uma classificação da poesia de Behr diferente da nossa. Considera que esta fase da obra do poeta – do início dos anos noventa ao início dos anos dois mil -, pode ser subdividida em duas outras: a primeira, de 1993 a 1997, quando ele trata dos temas do tempo social, da história e da utopia de Brasília; e a segunda, a partir de 2001, quando o discurso se volta para a desconstrução mítica da Capital Federal. As subdivisões da pesquisadora coincidem com a classificação por modo de edição dos livros, como veremos a seguir. Compilamos os dois momentos na fase que denominamos “da acomodação”, mas seguiremos conscientes de que há distinções nesse período.

A segunda fase é marcada pelo abandono da edição artesanal dos livretos, característica da poética marginal setentista. A partir da década de noventa e até o início dos anos dois mil, Nicolas Behr fotocopiou seus livros, e, a partir de 2002, a edição foi feita em *offset*²⁸:

Livretos fotocopiados

1993

Por que construí braxília

Beijo de hiena

1994

Pelas lanchonetes dos casais felizes

1996

Segredo secreto

1997

Estranhos fenômenos: poesia reunida

2001

Viver deveria bastar

Umbigo

28 O método *offset* é um dos processos mais utilizados para impressão nos dias de hoje. Trata-se de um processo planográfico que consiste em repulsão entre água e gordura. O nome refere-se ao fato da impressão ser indireta.

Livretos editados em offset

2002

Poesília (poesia pau-brasília)

2003

Menino diamantino

2004

Peregrino do estranho

Braxília revisitada vol. 1

2005

Restos vitais (coletânea)

Vinde a mim as palavrinhas

Primeira pessoa

2006

Iniciação à Dendolatria

2007

Laranja seleta

2009

O bagaço da laranja

2010

Brasilíada

2014

Brasília-Z

A desconstrução do discurso mítico apresenta-se, principalmente, no livro publicado em 2004, *Braxília Revisitada*, vol. I. As poesias dessa compilação voltam-se para os discursos consagrados da criação da cidade. Percebemos os diálogos do poeta com os conceitos do planejamento modernista e a desmitificação de personagens louvados pela história oficial.

No poema selecionado desse livro para embasar nossa análise dessa fase, Behr refere-se aos importantes sujeitos da construção da cidade: Juscelino Kubitschek (jotaká), Lucio Costa (costa), Oscar Niemeyer (oscar), Roberto Burle Marx e Israel Pinheiro:

abortar planos
estourar balões
arquitetônicos
jotaká desce daí

trazer costa no peito
oscar de efeitos
cegar tesourinhas

flores burlescas
zombam de
jardins marxistas

todos sofrem no país de israel
(BEHR, 2004: 73)

1ª Leitura | Percepção Estética

Assim como ocorre em grande parte dos escritos de Nicolas Behr,

o poema não possui um título. O corpo do texto é constituído por onze versos, todos livres. A divisão em estrofes também não é regular: a primeira é composta por quatro versos, as seguintes por três versos e há um único verso solto ao fim do poema. Novamente, estamos diante de um texto estético irregular.

As rimas, desta vez, não foram totalmente abandonadas, como podemos notar pelo quinto e pelo sexto versos (“trazer costa no peito/ oscar de efeitos”). Não parece, porém, que Behr tenha despreendido uma preocupação formal quanto a elas. O caráter marginal de sua obra já apontava que as formas “livres” e “descuidadas” permaneceriam sendo utilizadas nessa segunda fase.

Nos dois primeiros versos, o poeta emprega um vocabulário de quem é conhecedor do projeto urbanístico brasiliense e inclui, na sua poesia, gírias disseminadas por quem habita a cidade. O lugar de fala do autor é o de morador de Brasília e ele utiliza a linguagem informal “brasiliense” para dirigir-se a outros habitantes como ele. O poeta convoca o público leitor a “abortar planos” e “estourar balões arquitetônicos”, em referência ao Plano Piloto e às suas rotatórias conhecidas como “balões”. O eu-lírico apela pelo abandono destes elementos, uma rejeição da cidade, levando aos primeiros questionamentos: por que Behr incita a anulação de elementos representativos do urbanismo da Capital Federal? Por qual motivo escolheu esses elementos em detrimento de outros?

Nos dois próximos versos, ele dirige-se ao idealizador da cidade, Juscelino Kubitschek, conhecido popularmente como JK (jotaká), imperativamente ordenando-o que desça de algum lugar. A que lugar Behr refere-se? Por qual motivo o poeta não acredita que o ex-presidente seja merecedor desse espaço? As perguntas que surgiram dizem respeito ao sentido e serão perspectivas para nossa próxima leitura.

A estrofe seguinte inicia-se com uma rima, a única presente no poema. Na primeira frase poética - “trazer costa no peito” -, o autor joga com as palavras, produzindo ambiguidades com a associação aos elementos do corpo humano (costas e peito) e usa o termo “costa” para referir-se ao urbanista Lucio Costa. O verso seguinte, “oscar de efeitos”, é outro jogo: a palavra “oscar” remete ao arquiteto Oscar Niemeyer e é referência à maior premiação do cinema, em que “efeitos” são ovacionados, o *Oscar*. O que Behr quis passar ao leitor por meio dessas metáforas é outra pergunta que guiará nossa segunda leitura. O poeta finaliza a estrofe com o verso “cegar tesourinhas”, no qual permanece utilizando-se da linguagem coloquial e das expressões criadas pelos brasilienses. “Tesourinha” foi o nome escolhido pelos moradores de Brasília para designar as ligações entre as vias das superquadras. Somente quem habita a cidade conhece esse termo popular, que se refere ao desenho viário dos retornos, que parecem fazer o contorno de uma tesoura.

A terceira estrofe é composta por três versos livres desprovidos de métricas regulares e destituídos de rimas. Nos primeiros versos da estrofe (oitavo, nono e décimo do poema), o autor recorre à prosopopeia e as flores burlescas, teatrais, ganham características humanas: caçoam dos jardins “marxistas”. Os versos reportam ao paisagista Burle Marx, projetista de alguns dos mais representativos jardins da Capital.

O poema é, então, finalizado com um último verso solto das outras três estrofes, por meio do qual o autor parece oferecer uma conclusão ao leitor, um fechamento das ideias apresentadas até o momento. O verso final não clama uma interpretação, mas oferece a síntese de uma ideia.

Como era razoável prever, Behr permaneceu, nesse poema e durante toda a segunda fase de sua poética, empregando o que de-

se envolveu junto aos marginais, isto é, a ausência de rigor métrico o acompanhou durante as três décadas de publicações recortadas neste trabalho. Apesar da distância histórica de quase trinta anos que separam o poema aqui analisado daquele que selecionamos da primeira fase, notamos que, em questões formais, o autor permaneceu recorrendo aos versos livres, a estrofes irregulares, à ausência de rigor com relação à contagem silábica e despreocupação quanto às rimas. Suas pesquisas com a linguagem não mudaram significativamente. Esse fato não está relacionado ao recurso à linguagem informal e às gírias ou por servir-se dos versos livres, mas pela continuidade de seus jogos de palavras e pelo uso contínuo de associações previamente asseguradas como bem-sucedidas. Seus críticos perguntaram em que medida o poeta teria se colocado à prova. Exemplo dessa postura nos é dado pelo jornalista Severino Francisco para quem: “A linguagem de Behr permanece juvenil, na pior acepção da palavra: estandardizada, ingênua, auto-satisfeita [...]. Ele insiste nas juvenílias de sua estética de superquadra”. (SEVERINO in MARCELO, 2004: 35).

2ª Leitura | Compreensão Interpretativa

A segunda fase, para Gilda Furiati (2007), é marcada pelo intenso jogo de palavras e por críticas ao desenho urbano da cidade, valendo-se de diálogos com os protagonistas da construção. Ela contempla, também, a interlocução com obras poéticas reconhecidas e com textos de outros autores.

No início do poema, retomamos a primeira questão que permaneceu aberta: o que o autor quis dizer quando propôs “abortar planos” e “estourar balões arquitetônicos”? Os termos “abortar” e “estourar” têm um valor expressivo de ruptura e dão o tom do descontentamento à poesia. A expressão “abortar plano” significa cancelar uma

ideia e, neste caso, “plano” é a metáfora escolhida para referir-se ao Plano Piloto. Behr incita ao cancelamento da proposta de Lucio Costa, ou seja, ao abandono da cidade de Brasília como foi concebida.

O fim da primeira estrofe antecipa o que parece ser o principal objetivo do poeta: desmitificar os criadores da cidade. No verso “jotaká desce daí”, o eu-lírico ordena que o ex-presidente, conhecido amplamente como idealizador da construção de Brasília, desça do pedestal em que foi colocado pela história oficial. O questionamento quanto à posição mítica de Kubitschek é tema recorrente dessa obra de Nicolas Behr, o que enfatiza nossas hipóteses:

jk desafiou zeus e fundou Brasília

os candangos foram então castigados,
trabalhando acorrentados, com a eterna sina
de construir a cidade de dia
para ser destruída durante a noite
(BEHR, 2009: 22)

No poema acima, Behr coloca, de maneira crítica, JK em uma posição mitológica. E assim o fez em diversos outros textos, representando-o como mito, santo ou herói:

jk voltará glorioso, coberto de asfalto,
poeira e lama, vestindo o manto
de plumas dos tupinambás
(BEHR, 2009:23)

É possível traçar um paralelo do poema acima com a canção “O Índio”, composta por Caetano Veloso no ano de 1977. Não consideramos ser possível afirmar a influência do compositor na obra do poeta, mas a coincidência de temas existe e merece ser destacada.

O Índio

Um índio descerá de uma estrela colorida e brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul, na América, num claro
instante

[...]

Virá, impávido que nem Muhammed Ali, virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri, virá que eu vi

[...]

Um índio preservado em pleno corpo físico
Em todo sólido, todo gás e todo líquido
Em átomos, palavras, alma, cor, em gesto e cheiro
Em sombra, em luz, em som magnífico

Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico
Do objeto, sim, resplandecente descerá o índio
E as coisas que eu sei que ele dirá, fará, não sei dizer
Assim, de um modo explícito

(VELOSO, 1977)

Assim como Caetano Veloso, Behr retoma a valorização das tradições brasileiras. A imagem do índio tupinambá é usada pelo poeta para exaltar o idealizador de Brasília. O índio - representado por Veloso heroico e corajoso como Muhammed Ali e como o índio do clássico *O Guarani* (1857), de José de Alencar, Peri, que “descerá de uma estrela colorida e brilhante” e pousará no hemisfério sul -, ganha corpo em Nicolas Behr na figura de JK.



Vejamos, na intenção de sustentar nossas análises, outros poemas da segunda fase em que Behr continua a valorizar a figura mítica de Kubitschek.

jk não morreu

tragado pelo asfalto
desapareceu em meio
à poeira da via duira

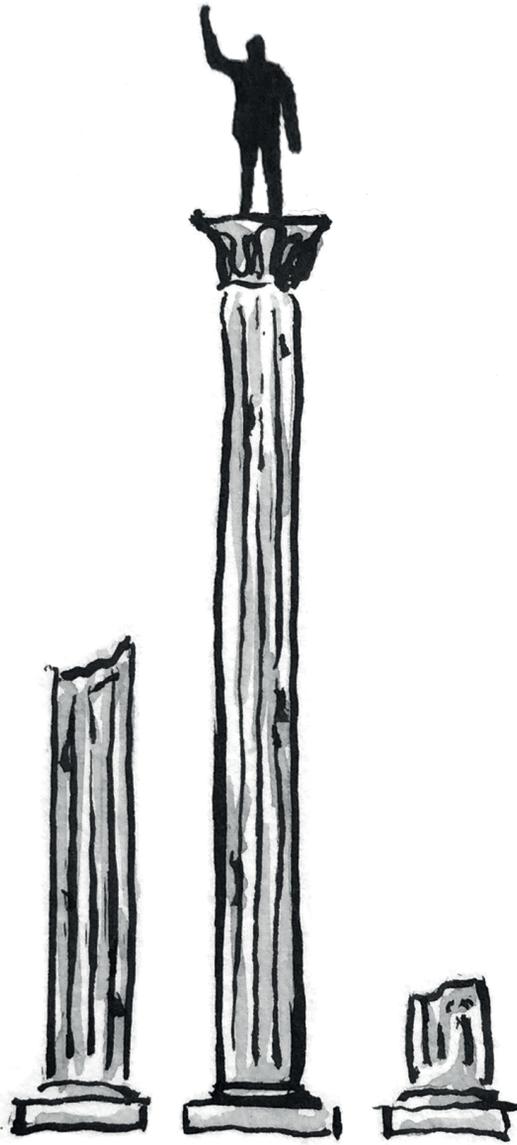
o corpo que repousa
no memorial é de outro,
mas com o mesmo nome:
o santo

[...]

(BEHR, 2009: 33)

jk pegou o bonde andando
parou em brasília
desceu

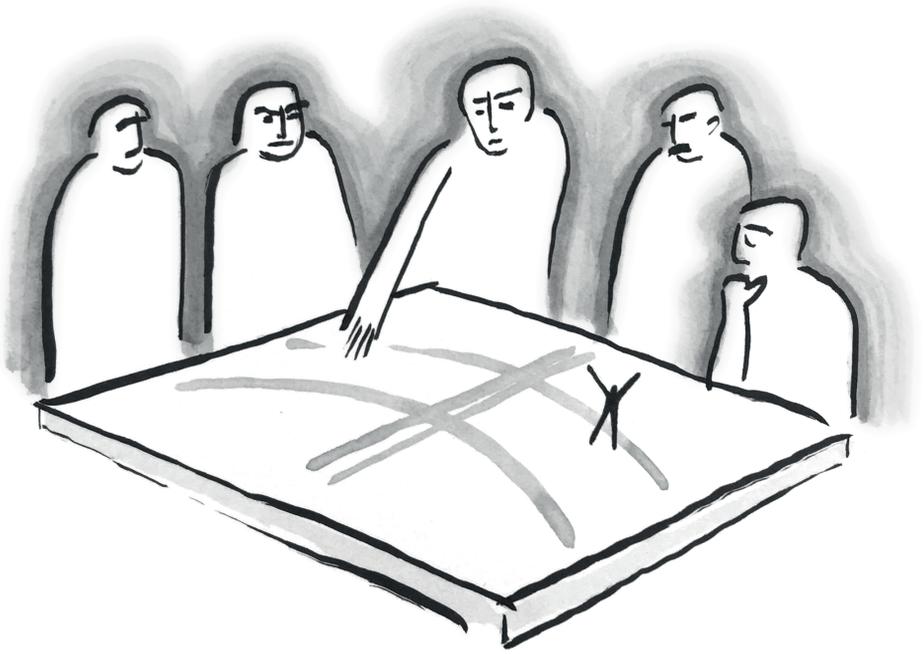
aí pegou o bonde da história
e não desceu mais
(BEHR, 2009:40)



O eu-lírico do poema segue, então, pelos próximos versos, banalizando o fazer arquitetônico e urbanístico de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Ao sugerir abortar o ideal do Plano Piloto, ele incorpora um urbanista, traz “costa no peito” e admite uma admiração pelo projetista: o traz no “coração”. A proposta parece ser a de desfazer-se do espaço construído e idealizado por Costa, repleto de “efeitos” dos projetos arquitetônicos de Niemeyer.

Clarice Lispector, ao retratar Brasília, também retomou seus criadores: “Eu sei o que os dois quiseram (Lucio Costa e Oscar Niemeyer): a lentidão e o silêncio, que também é a ideia que faço da eternidade. Os dois criaram o retrato de uma cidade eterna” (LISPECTOR, 1999: 44). Ironicamente, as críticas de Lispector aos arquitetos oferecem uma vivência de Brasília maior que as de Behr, apesar de a cronista ser uma visitante e o poeta, um morador. Lispector retrata uma cidade vista de dentro e o poeta, uma cidade vista pelo seu desenho – a cidade-“maquete”.

A terceira estrofe, que consideramos a mais astuta do poema, recorre a um jogo de palavras que requer uma atenção a mais da parte do leitor. A brincadeira de “esconder” as palavras: o nome do paisagista Burle Marx, projetista de diversos espaços brasilienses, surge mesclado a outras expressões de grafia parecida. As flores burlescas (Burle) zombam dos jardins marxistas (Marx). A crítica implícita é a de que as paisagens construídas por Marx em Brasília mostram as contradições do projeto da cidade. São espetáculos visuais, flores quase teatrais, que “satirizam” um lugar construído para todos, de ideais marxistas. Mais que uma crítica ao paisagista, aparece aqui uma crítica aos projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer, que muitas vezes receberam os jardins de Roberto Burle Marx. Os espaços criados com ideais de mudanças sociais acabaram sendo utilizados por poucos.



O último verso oferece ao leitor um resumo. A palavra “israel” se refere ao ex-presidente da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) nomeado por JK, Israel Pinheiro. O eu-lírico compara o sofrimento “imposto” por Israel Pinheiro com a construção de Brasília ao sofrimento da população do Estado de Israel.

O poema oferece desmitificações dos sujeitos construtores de Brasília com a finalidade de traduzir as inadequações que o eu-lírico enxerga no projeto do Plano Piloto. Não parece, porém, que o poema conceda uma imagem real da cidade, uma atmosfera que leve o leitor, pelo imaginário, até Brasília. As críticas realizadas retratam a imagem projetada, a cidade- maquete, o desenho implantado do Plano Piloto, mas dizem pouco sobre a dimensão da cidade vivenciada, sobre o cotidiano da Capital, sobre os espaços que as fontes “oficiais” (ou tradicionais) não nos permitem alcançar. Elas dizem pouco sobre a “atmosfera” da cidade e menos ainda de sua gente.

3ª Leitura | Mudanças de Horizonte da História

a. Qual era a situação político-social-cultural do momento em que o poema foi publicado?

Nicolas Behr iniciou a sua segunda fase poética com o livro *Porque Construí Brasília*, publicado em 1993, quando o Brasil já se encontrava em cenário democrático. O poeta não fazia mais parte da “moçada”, dos adolescentes deslocados e incompreendidos. Era agora um escritor de trinta e cinco anos, que voltava a publicar após um sumiço durante a década de oitenta. Behr justifica o vazio de publicações desses anos afirmando que se deveu à sua própria consciência, de que estava esgotando seu repertório e a paciência do seu público cativo. (MARCELO, 2004: 33).

O poeta publicou um ano após o fervilhado movimento que culminou no *impeachment* do ex-Presidente da República, Fernando Collor de Mello (1992). Quintão (2010: 6) explica a importância dos meios de comunicação, cujo papel foi e continua sendo fundamental na elaboração dos valores sociais e culturais da população brasileira: a mídia do período contribuiu, ostensivamente, para a retomada das ruas pela população, que reivindicava a interdição do presidente. Nos anos de 1990, as ruas voltaram a ser protagonistas, como o foram nos momentos decisivos de democratização do país.

O movimento estudantil dos “caras pintadas” contra Collor foi embalado pela série da Rede Globo “Anos Rebeldes” - que retratava o ano de 1968 no Brasil - transmitida em 1992. A série sensibilizava a população pela representação heroica das passeatas e mostrava como elas podiam ser significativas em momentos de conturbação política e social. Quintão (2010:7) afirma que a série televisiva foi o “oxigênio” que faltava para a explosão das manifestações populares da juventude.

A mídia foi o estímulo para o movimento, dada a relevância cultural que as séries e novelas da televisão tinham e ainda têm para o Brasil. Na época, o alcance televisivo era superior a 75% nas casas brasileiras. (QUINTÃO, 2010: 8). A geração “shopping center” deixou seus valores individuais de lado para lutar coletivamente pela saída do poder do primeiro presidente eleito por voto direto em quase três décadas.

A partir dos anos de 1990, a liberdade cultural começou a tomar conta da cena brasileira. A primeira década totalmente democrática, após vinte anos de ditadura militar, foi marcada pela derrubada do autoritarismo estético: na música, por exemplo, o cenário era de democracia total. Coexistiram e tomaram conta dos meios culturais de massa: o *axé music*, o pagode, o sertanejo, as “*boy bands*”,

o grunge, o *funk*, além de figuras inusitadas, como os Mamonas Assassinas. (*Jornal da PUC*, publicado em 15/05/2008, disponível em: <<http://jornaldapuc.vrc.pucRio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=888&sid=22&tpl=printerview>. Acesso em 06/04/2018).

O acesso à informação possibilitou a recombinação do que já existia. O jornalista Silvio Essinger (*Jornal da PUC*, São Paulo, 15/05/2008) afirma que, com o uso das novas tecnologias, passou-se a ter acesso irrestrito ao que havia sido produzido no passado com mais facilidade, possibilitando que os artistas vissem, revissem e mesclassem as referências de outros tempos. O autor explica que a melhor coisa da cultura brasileira dos anos noventa e início dos anos dois mil foi a reciclagem das outras décadas.

Em um panorama mundial, tais tempos tiveram como ícones: a queda do Muro de Berlim, o impacto da AIDS, a globalização e, como reconhece Heloísa Buarque de Hollanda, o aparecimento mais expressivo da figura do excluído (representação da crescente maioria pobre). A nova época era de ascense na economia, no amor e na literatura. (HOLLANDA, 2001).

b. Qual era a tradição literária?

A produção poética dos anos noventa e início dos anos dois mil era um cenário de transformações do mercado cultural mobilizado por um processo de massificação e especialização na produção. O poeta “noventa” move-se, segundo Hollanda (2001), com segurança. Foi a vez dos poetas que investiam na recuperação do prestígio e da *expertise* no trabalho técnico. O perfil poético era de um profissional culto, que prezava a crítica e atuava no jornalismo e na academia.

A tradição poética do período mostra uma confluência de linguagens, um apanhado de formas diversas e temáticas desprovidas de

unidade. Houve uma pluralidade de publicações. Os poetas não permitiam antever seus modelos, suas linguagens de origem. Trata-se de autores que, por meio de reinvenção própria, assumiram a herança modernista, apropriaram-se da obra dos grandes poetas brasileiros e expandiram a poesia dos anos setenta. (HOLLANDA, 2001: 10).

A presença feminina marcou a cena literária assim como a poesia dos poetas negros. Vozes sem espaço nas décadas anteriores passaram a ser ouvidas. A atenção voltou-se para a sensibilidade erudita e autoirônica.

Surpreende o crescente número de poetas provenientes da periferia e dos bairros de baixa renda que circularam nas editoras, nos recitais e nas revistas. Igualmente intenso foi o movimento editorial em favelas e comunidades desfavorecidas. (HOLLANDA, 2001: 11).

Outro reduto de circulação da produção desses poemas foi a internet, que abrigou a poesia negra, a poesia específica das mulheres negras, dos grupos jovens, do movimento Mangubeat²⁹, dos poetas ligados ao Movimento Sem Terra, entre outros. Essas vozes se valeram desse meio de comunicação e interagiram diretamente com seu público, confortavelmente, pelo ambiente virtual.

A poesia do período foi um acontecimento histórico. Ocorreu uma relativa abertura das grandes editoras para os novos poetas

29 O Mangubeat nasceu em Recife – PE a partir do ano de 1991 e consistiu em um movimento musical, por extensão cultural, que misturava elementos da cultura regional pernambucana, como o maracatu, o caboclinho e a ciranda, com os ritmos musicais usuais da época, como o *hip hop*, o *soul* e a música eletrônica. (Fonte: CAMPOS, Cynthia. Mangubeat. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: < http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=987%3Amangubeat>. Acesso em: 10/04/2018).

e surgiram também pequenas casas editoriais, que se valiam das facilidades das novas tecnologias de reprodução fotossimilares, que permitiam a edição de volumes com baixa tiragem e a custos razoáveis. Apesar do crescente aquecimento do mercado da poesia, não se pode afirmar que a facilidade de edição era similar à facilidade de vendas e circulação poética. A poesia permaneceu com um público reduzido, quase completamente composto pelos próprios poetas e simpatizantes.

Surgiram também os poemas holográficos, possibilitados pela informática. Lançavam-se poesias em CDs, e uma febre de recitais alteraram, em certa medida, o *status* marginal da poesia da década de setenta. O que se viu foi uma produção poética que buscava fugir dos atritos, circular sem oposições, liberar os canais de mídia. Ficaram para trás dicotomias, como “engajados x não-engajados”, “concretos x marginais”. As palavras-guias eram “negociação” e “articulação”. Os critérios de qualidade poética iam na direção de articular pensamentos antagônicos e expandir o trabalho dos poetas ao máximo.

A poesia que circulou a partir dos anos noventa demonstrou registros de domínio sobre as métricas, sobre as prosódias e sobre as novas tecnologias. No lugar de restringir possibilidades, o poeta se comprometeu com a ampliação dos recursos.

É delicado tentar traçar uma linha poética, uma lógica ou uma ideologia para essa geração literária poética. O cenário parece ser o de um ambiente livre, rico em originalidade, em reinvenção experimental e criativa da tradição. Heloísa Buarque de Hollanda (2001: 18) afirma que essa nova produção poética foi um desdobramento da literatura e da cultura pós-1968. Naquele período, como nos anos noventa, houve uma explosão de sujeitos e de subjetividades. Nessa geração tão plural, coexistiram três grandes grupos princi-

pais: os representantes da poesia dos anos 70, esteticamente alinhados à poesia marginal, grupo do qual Behr permaneceu parte; o grupo que procurava estratégias para a elaboração de uma poesia de cunho crítico; e o grupo que aderiu pacificamente à volta das formas poéticas clássicas e modernas. (HOLLANDA, 2001: 21). Vejamos dois poemas de representantes da poesia dos anos de 1990, presentes na antologia desse período organizada por Hollanda, a fim de compreendermos a pluralidade formal da geração. Nessa obra, o nome de Behr não é mencionado.

[...]
no sentido do relógio,
as luzes de Niterói,
a escuridão e a Urca
e sobre ela o Pão de Açúcar;
[...]

(CÍCERO, Antonio. O Parque IN Guardar. Rio de Janeiro : Record, 1996)

Para melhor esclarecer o sentido de retomada de experiências anteriores, escolhemos, para cotejar a seleção de Hollanda, a poesia destacada por Marcela Portal (2017) em sua tese de doutorado *O mundo desde o fim: a poética negativa de Antonio Cicero*. Porém, antes de apresentá-la, recorreremos à autora para esclarecer de que forma o poeta abre uma fenda no tempo para abranger suas múltiplas camadas. Para esse propósito, ela retoma o ensaio filosófico de Antonio Cicero e observa:

Na tentativa de conceitualizar o ‘contemporâneo’, o poeta, em seu ensaio “O agora”, estabelece uma contraposição entre modernidade e contemporaneidade [...] O moderno é entendido enquanto modo, estabelecendo uma relação com o agora: “[...] consiste em adjetivo oriundo do advérbio latino modo, que quer dizer, agora mesmo”. O contemporâneo ou o tempo presente

como positividade revela-se “contingente, acidental e relativo”. O agoral – ou o ‘moderno’ –, para Antonio Cicero, consiste em um espaço ambivalente que abrange, de um lado, o contemporâneo e suas atualizações e, do outro, a própria negação desse contemporâneo, em nome de uma instância atemporal. No agoral, convivem as circunstâncias históricas do presente e, ao mesmo tempo, todas as potencialidades de alteração deste atual. Essa negatividade demarca uma saída do tempo cronológico, para ir contra o próprio tempo e refleti-lo criticamente.

(PORTAL, 2017: 73-74).

Essa possibilidade de fenda no tempo e a não coincidência com ele, no nosso entendimento, explicam como Antonio Cicero retoma vários autores, entre os quais Carlos Drummond de Andrade, a exemplo de “Museu de Arte Contemporânea”. O Museu representado por Cicero é a “flor de concreto de Niemeyer”, que alude à “flor e a náusea” de Drummond. Vejamos:

Fica em Boa Viagem. Disco voador
ele não é, pois não pousou na pedra
mas se ergue sobre ela; nem alça voo:
à orla de cidades e florestas
suspende-se no ar feito pergunta
e o que tem dentro mergulha e se banha
no mundo em volta e o mundo em volta o inunda:
é o museu fora de si, de atalaia
à curva do abismo, à altura das musas,
sobre o mar, sobre a pedra sobre o mar,
e sobre o espelho d’água em que se apura
sobre essa pedra um mar a flutuar,
um céu na terra, quase nada, um aire,
a flor de concreto do Niemeyer.

(Antonio Cícero, 2002)

[...]

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralistem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

(DRUMMOND, 2017)

De forma semelhante, o poema de Arnaldo Antunes é também uma retomada, embora, neste caso, a recorrência seja a forma da poesia concreta e a sua disposição nas folhas de papel.

[...]

m i l
e
m u i
t o s
o u t
r o s

[...]

(Arnaldo Antunes, apud HOLLANDA, 2001)

Feita essa abordagem inicial, resta questionar: como situar nosso autor nesse período? Para esse propósito, é necessário retomar a posição da poesia marginal, agora na década de 90 do século XX.

c. A literatura marginal dos anos 90

Nos anos de 1990, nasceu, no Brasil, um movimento pela literatura marginal diverso daquele dos anos setenta. Sabemos que o rótulo de “marginal” setentista dizia respeito às formas alternativas de publicação encabeçadas por autores de classe média. O movimento literário dos anos noventa, cuja importante referência é o escritor Ferréz³⁰, deu voz aos grupos excluídos e periféricos, coincidindo com o avanço dos movimentos sociais de que era uma expressão forte e bem articulada.

[...] essa nova postura que desponta do fenômeno da literatura marginal recente questiona o próprio sistema literário, a própria instituição literária, aquilo que já foi definido como o “Cânone Ocidental” [que] foi constituído historicamente a partir de critérios em que vogam a autoridade e a universalidade da literatura, [...] que é] quase que exclusivamente composto de homens brancos mortos”, como bem lembram Machado e Justino (2010, p. 1), na esteira de Pascale Casanova (2002).

(LIMA E SEIDEL, 2011: 143)

30 Ferréz é o nome literário de Reginaldo Ferreira da Silva, uma contração dos nomes “Virgulino Ferreira” (Ferre) e “Zumbi dos Palmares” (Z). Ferréz começou a escrever aos sete anos de idade, acumulando contos, versos, poesias e letras de música. Seu primeiro livro, *Fortaleza da Desilusão*, foi lançado em 1997. A notoriedade veio com o lançamento de *Capão Pecado*, lançado em 2000, romance sobre o cotidiano violento do bairro do Capão Redondo, na periferia de São Paulo, onde vive o autor. Ligado ao movimento *hip hop* e fundador da 1DASUL, movimento que promove eventos culturais em bairros da periferia, Ferréz atua como cronista na revista *Caros Amigos*. (Fonte: <https://www.escritas.org/pt/bio/ferrez>. Acesso em: 10/02/2018).

Esses novos poetas, nesse momento, visam conquistar leitores de diferentes classes sociais – a alta, a média e, principalmente, a periferia. A intenção era de que as classes menos favorecidas se sentissem representadas em termos de linguagem, de temáticas e de ideologias. Retomemos Octavio Paz (1982) quando afirma que a linguagem do escritor deve ser a linguagem de sua comunidade. Os autores periféricos não buscaram uma separação do cânone estabelecido ou, em outras palavras, estipular uma dicotomia entre literatura do centro e literatura da margem: eles lutaram pela aceitação acadêmica de uma nova linguagem não erudita, que se estabelecesse como usual na literatura brasileira e que possibilitasse à população das periferias poemas com os quais se identificavam.

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de excluídos sociais e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a Literatura Marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. [...]

(FERRÉZ, (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005: 3)

A publicação *Capão Pecado* (2000) de Ferréz é um representante exemplar do movimento, pois denuncia criticamente a realidade da periferia brasileira, usando referências da cultura periférica do *rap* e do *hip-hop*. (LIMA E SEIDEL, 2011: 144). Para Ferréz (apud OLIVEIRA: 2011: 35), entende-se por marginal a busca da cena literá-

31 O termo foi proibido pelo Governo do Distrito Federal de ser utilizado para designar as Regiões Administrativas do entorno de Brasília em documentos oficiais. A razão é o sentido pejorativo adquirido. A designação de "satélite" acentua a fragmentação do território e a dependência destas cidades do centro (Plano Piloto). (BATISTA, PEIXOTO, PERES, WALDWOGEL, 2017: 5)

ria por quem vem da margem. E explica que “literatura marginal é aquela feita por marginais mesmo, até por cara que roubou, aqueles que derivam de partes da sociedade que não têm espaço”.

Capão Pecado constrói o retrato de um bairro da periferia paulista, o “Capão Redondo”, onde habita, até os dias atuais, o autor Ferréz. O bairro possui um dos maiores índices de criminalidade e homicídio do estado de São Paulo, mas a violência não é o foco da narrativa, é somente o cenário para apresentar personagens complexos, com emoções, famílias, sofrimentos e expectativas. Heloísa Buarque de Hollanda (2017) explica que Ferréz é um autor narrativamente comprometido com seu lugar de fala.

Apesar do lugar de prestígio de escritores como Ferréz e Paulo Lins - autor do livro *Cidade de Deus* (1997) -, a literatura marginal é representada, principalmente, pelos *rappers*. Diferentemente dos poetas da década de setenta, os representantes da “nova” literatura marginal não são indivíduos que se sensibilizam com a realidade da periferia, mas pessoas que vivem essa realidade e falam em nome de suas comunidades. (LIMA E SEIDEL, 2011: 147).

A arte produzida nesses meios apresenta novos olhares em meio à estética estabelecida, voltada quase sempre para o culto do belo e do politicamente correto. O *rap* e a literatura marginal 90, por meio da linguagem coloquial e das gírias da periferia, dizem de quem antes não pensava ser protagonista na cena cultural. (LIMA E SEIDEL, 2011: 146).

Cansei de ouvir:

– Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.

E nunca cansarei de responder:

– O barato já está separado há muito tempo, só que do lado

de cá ninguém deu um grito, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do de cá mal terminamos o ensino dito básico.
(FERRÉZ, 2005: 13)

Os canais da cultura de massa (produtoras televisivas e meios de comunicação tradicionais), não deram lugar à produção desses artistas. O que significa que os meios de circulação alternativa se fizeram necessários e por razões muito diferentes das da geração 70. Ferréz, por exemplo, na tentativa de democratizar os espaços de divulgação, passou a publicar na revista de circulação nacional *Caros Amigos*, oferecendo um espaço para outros autores da periferia. No livro *Capão Pecado*, entre os intervalos do texto, reservou um lugar para os *rappers* e os poetas das margens denunciarem as realidades vividas e os boicotes sofridos pelas mídias tradicionais:

[...] Contra a elite e a favor do meu povo. Contra alienados e a favor dos revolucionários.
"Zé povinho" fica mordido, não entende, aponta, julga e condena, mas aí RAP é meu escudo, é minha arma, é questão de vida ou morte.
Não me deixo levar, a Rede Globo até tenta, mas não vai me enganar.
Não tô a fim de ver a merda da Sandy e o bosta do Junior o dia inteiro na TV cantando suas músicas sem conteúdo e ganhando dinheiro com a miséria do meu povo.
[...]
Literatura marginal lado a lado com os guerreiros de verdade.
Vida longa aos guerreiros justos.
(RATÃO in FERREZ, 2013: 49-51)

O poeta marginal Ratão (in FERREZ, 2013: 49-51) denuncia a alienação e a falta de espaço para as artes provenientes de áreas periféricas nas mídias televisivas brasileiras, representadas no texto pela Rede Globo de Televisão e seus programas.

Inspirados pela tendência que crescia no Brasil de denúncia das dificuldades vividas nas comunidades periféricas, os artistas de Brasília retrataram a realidade vivenciada pelos moradores das cidades-satélites³¹, os excluídos do Plano Piloto de Lucio Costa:

A vida é louca. É sangrenta.
Deixa marcas que não tem cura.
Em cada esquina, em cada casa,
na rua, em qualquer lugar
Há sempre um sinal de violência
[...]
contra os boy do Plano Piloto.
(ASSUMPÇÃO, 2009)

A Região Administrativa de Ceilândia foi representada pelo grupo Álbe, um poema que nos parece um bom exemplo do que se fazia nessa cidade. O retrato da Ceilândia do poema (ou “Reino da Morte”) é fruto de uma narrativa direta e dura, que usa gírias da linguagem local para reforçar um imaginário da difícil e violenta realidade vivida:

31 O termo foi proibido pelo Governo do Distrito Federal de ser utilizado para designar as Regiões Administrativas do entorno de Brasília em documentos oficiais. A razão é o sentido pejorativo adquirido. A designação de “satélite” acentua a fragmentação do território e a dependência dessas cidades do centro (Plano Piloto). (BATISTA, PEIXOTO, PERES, WALDWOGEL, 2017: 5)

Os versos do Reino da Morte ditam sua sorte...

A vida já é escassa na Ceilândia Norte...

Cuidado para não levar um eco na testa
a morte é gente boa, véi, ela é quem te escolhe
sempre fode o lado da rapaziada, vê se pode

Mas tá limpo com um pouco de sacrifício
atravessar a vontade de viver não é tão difícil
limitada, véi, entre Taguá e Cei

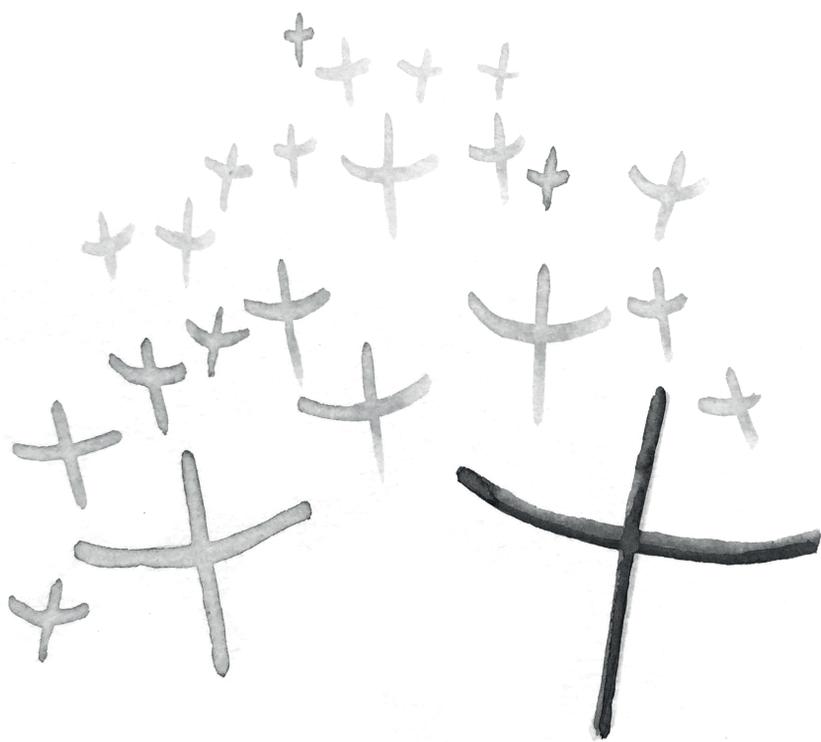
seu ponto forte poucos sabem e é bom assim
Entardecer, quase escuro, já eram três tubos

Um Dreher, uma cerva,
assim é o dia inteiro, dominó, um vício, Jamaika, meu
parceiro

Quina de ás, você sabe como é que faz...

Décima sétima, se Deus quiser, véi, nunca mais
[risos]...A DP, né, a Delegacia...E quando fala "limitada, véi,
entre Taguá e Cei", a gente tá falando aqui da M Norte, que
era uma guerra gigantesca que rolava aqui...

(JAMAICA, 1994 in BATISTA, PEIXOTO, PERES,
WALDWOGEL, 2017)



A região da Ceilândia permaneceu tema recorrente das artes marginais brasilienses pelos seus moradores e pelos frequentadores que reconheciam e se identificavam com aquela realidade, como é o caso do *rapper* GOG:

Do fundão Ceilândia
Mais precisamente da expansão do Setor ó
Onde tiros tiras pó
Misturados dão um problema só
[...]
Reféns da miséria não
Essa sina pro meu povo não então
[...]
(GOG, "Matemática na Prática")

[...]
Eu sei não sou a Disneylândia
Eu sou os becos das quebradas escuras da Ceilândia
Nas ruas as famílias sem o básico
[...]
(GOG, "É o terror")

Nesse ponto, é coerente retomar nosso poeta de interesse, Nicolas Behr, visto que ele recorreu a essa mesma cidade-satélite como temática durante os anos dois mil - talvez por ter acompanhado o crescimento midiático dos temas periféricos, talvez pelas críticas que recebeu ao longo de sua carreira poética por ser um escritor "da elite". Após décadas de dedicação exclusiva ao retrato do centro, do olhar sobre o Plano Piloto, Behr escreveu, em 2009, o livreto *Oito Poemas pra Ceilândia*:

ceilândia
é a maior
ceilândia
é o centro
o resto
é periferia
(BEHR, 2009: 5)

Não somos capazes de afirmar que Behr se aproveitou de uma tendência que ganhava mais espaço na literatura nacional, mas parece verdadeira a afirmação de que seu retrato ceilandense não possui a mesma textura e profundidade que as realidades retratadas pelo *rap*, pelo fato de ele não pertencer a esse espaço. Quando trata da Ceilândia, Behr permanece retornando ao Plano Piloto (a “cidade-maquete”) e ao seu idealizador oficial, Juscelino Kubitschek:

em ceilândia não se fez
a vontade do príncipe
sem maquete
sem maquiagem
a W3 da dor
atravessa a L2 do abandono
outros eixos
cruzam teus medos
ceilândia, inaugurada
sem discurso de jk
(BEHR, 2009: 8)

Outro poema dessa fase, de forma mais evidente que as poesias compreendidas no livreto dedicado à Ceilândia, parece demonstrar o real distanciamento do poeta com relação às periferias de Brasília. Behr mostra-se o poeta que se interessa pelas margens, mas não conhece seus significados, suas espessuras e sua história:

o poeta descobre
as cidades-satélites
e entra em órbita
mas não sabe a diferença
entre taguatinga centro e taguacenter
e pensava que ceilândia
tinha alguma coisa a ver
com ceilão - não tem não
[...]
(BEHR, 2002: 17)

d. Quais eram os textos de influência da obra de Nicolas Behr?

A historiadora Gilda Furiati (2007: 41) afirma que essa fase da poética behriana é caracterizada por evidências da leitura de uma bibliografia especializada no estudo da construção de Brasília. Para a autora, essa é a principal diferença dos poemas desse momento e foram as leituras as responsáveis pelo advento de novos temas simbólicos abordados pelo poeta:

Nesta fase o potencial contestatório do poeta ressurgiu de forma mais consciente. Instigado pelas leituras que faz, Behr percebe que as críticas ao projeto do plano piloto de Brasília não eram mera especulação sua e que se concentravam principalmente na concepção modernista do projeto urbanístico. O resultado, previam os críticos sociais, estaria na falta de um espaço voltado para o pedestre – e a divisão da cidade em duas - o plano piloto (com sua tecnocracia) e as cidades satélites (a periferia). (FURIATI, 2007: 41).

Ressaltamos que a bibliografia que levantamos é resultado não apenas de nossas especulações, mas devido ao próprio reconhecimento do poeta de seus textos de influência. É Furiati (2007) quem mostra que a primeira publicação da nova fase de Behr coincidiu com o ano de publicação do livro *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia* (1993), do norte-americano James Holston, um dos mais conhecidos críticos do planejamento de Lucio Costa.

Holston (2005:109) foi o crítico da “morte da rua” na Capital Federal. Para o autor, a criação dos “balões” em detrimento dos cruzamentos gerou um desarranjo entre os direitos do pedestre e do automóvel e o balanço de forças tendeu a priorizar o segundo: quem pode, usa o carro. É coerente inferir, conscientes de que Behr foi leitor dessas críticas, que, quando o poeta clama pelo abandono dos “balões arquitetônicos” no poema analisado, refere-se também às críticas do autor norte-americano. A ausência de ruas, segundo Holston, é evidenciada pelas vias expressas, pelos becos residenciais e pela preterição dada ao caminhante.

Os urbanistas e arquitetos modernistas idealizadores da cidade – Niemeyer e Costa - também foram protagonistas das críticas do antropólogo norte-americano. Nas palavras do autor (2005), os projetistas propuseram redefinições urbanas, novos modos de moradia e as mais diversas utopias de mudanças sociais, mas as pretensões não foram condizentes com a realidade construída. A cidade sem ruas, desprovida de espaços para os pedestres, era algo bem diferente da cidade imaginada.

Behr também explorou o tema. As críticas aos idealizadores avolumaram-se cada vez mais após o contato do poeta com os textos críticos sobre a cidade. O desencanto quanto à “morte da rua” e à ausência de espaços para o passeio do pedestre também foi interesse do poeta.

Furiati (2007:59) ainda aponta para a apropriação que Nicolas Behr fez das ideias e críticas apresentadas por Brasilmar Nunes em seu livro *Brasília: a fantasia corporificada* (2004). O texto trata da exclusão social e da distribuição dos indivíduos nos territórios do Distrito Federal a partir de sua classe econômica. Nunes (2004) dedicou-se a estudar a influência do desenho urbano da Capital na segregação social e no isolamento da população de classe econômica menos favorecida.

A aspiração generalizada é trabalhar e morar no Plano ou nos Lagos, entendidos como símbolo de status social. [...] não tem história do lugar, o desenho isola mais que do que aproxima as pessoas e tudo isso leva a uma valorização da esfera familiar-individual mais do que a comunitária. [...] E aí está toda a ambigüidade do projeto e de seu resultado: no fundo, ninguém é da cidade, mas tampouco ninguém é estrangeiro à cidade. [...] A cidade foi pensada para a burocracia, uma categoria sócio-profissional particular: não se pensou o espaço urbano como lócus da mistura, do anonimato.

(NUNES, 2004: 91. Grifo nosso)

Possivelmente influenciado pelas reflexões de Brasilmar Nunes, Behr passou a representar uma Brasília como lugar de moradia da burocracia, dos crachás, do terno e da gravata:

brasília só para convidados
sem crachá não entra
sem carimbo não entra
sem puxar o saco não entra
sem este poema não entra
(BEHR, 2009: 67)

Durante sua segunda fase poética, Behr revisitou os textos de Lucio Costa – *Relatório do Plano Piloto de Brasília* (1957) e *Brasília Revisitada* (1987) - e as crônicas de Clarice Lispector sobre a Capital (1964 e 1974). O livreto *Braxília Revisitada* (2004), além da obviedade da referência contida no título, possui citações e alusões diretas ao Relatório. O conhecido trecho “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se [...], o próprio sinal da cruz” de Costa (1957) foi a inspiração da paródia de Behr encontrada nas primeiras páginas da publicação de 2004:

brasília nasceu
de um gesto primário
dois eixos se cruzando,
ou seja, o próprio sinal da cruz
como quem pede bênção
ou perdão
(BEHR, 2004: 56)

O aproveitamento das críticas contidas nas crônicas de Lispector também é mais expressivo nesta fase, apesar de a publicação dos textos coincidirem com o outro momento da estética behriana. A cronista retratou uma cidade que era o “fracasso do mais espetacular sucesso do mundo” (1962), uma Brasília representada pela “estrela espatifada” (1962). Apoderando-se das mesmas expressões, o poeta cuiabano criou um imaginário do insucesso brasileiro:

brasília é o fracasso
mais bem planejado
de todos os tempos
(BEHR, 2004: 33)

O temor da narrativa de Lispector vem dos ratos. Contra eles, a cidade moderna deve lutar. Daniela Spinelli (2009) esclarece a metáfora, afirmando que a cidade construída para não abrigar os ratos cedeu o seu lugar a eles e se pôs em ruína. Os grandes ratos, talvez o governo autoritário, talvez os grandes burocratas, invadiram-na e o projeto de desenvolvimento nacional não se concretizou. Behr usa a mesma representação, neste momento já reconhecida como bem-sucedida, para criticar o modo de vida em Brasília e representar seus invasores burocratas:

SIM, O RATO
TROUXE O CARIMBO

cidade, está decretado:
teu símbolo é um carimbo

melhor: um rato segurando
um carimbo

um rato autorizando você
a entrar pela porta da esquerda
(não, essa não, a outra.
isso, essa mesma, pode entrar)

um rato autorizando você a
seguir em frente pra se
estrepalar logo ali adiante
(o rato ri)

um rato autorizando você
a pular da torre de tv
[...]

(BEHR, 2002: 66)

Seguimos para nossas conclusões cientes desses textos e de autores que aparecem como intertextos nos poemas de Nicolas Behr desta fase – Houlston, Nunes, Lispector e Costa. Deixemos claro, mais uma vez, que não intencionamos esgotar interpretações. É provável que outros textos também possam ser inferidos a partir da leitura dos mesmos poemas que recortamos. Para os fins desta pesquisa, consideramos os quatro autores destacados como as principais influências institucionais e literárias da poesia dessa segunda fase de Behr.

e. Brasília e Nicolas Behr são sinônimos?

Fundar, inaugurar, mas também recitar a cidade a fim de reescrever a história do grupo fundador. [...] Os relatos de fundação revestem formas e conteúdos diversos de acordo com as épocas e as civilizações. [...] Muitos poemas tomaram como tema a fundação de uma cidade e reescrevem a história do grupo fundador. (VIDAL, 2009: 266)

Laurent Vidal (2009:266) mostra a importância dos relatos de fundação das cidades quaisquer que sejam suas formas ou seus conteúdos. O professor e pesquisador afirma serem tais textos fundamentais, pois clareiam os aspectos simbólicos, ideológicos e históricos de uma fundação.

As cidades foram recitadas de formas diversas a fim de firmar suas representações simbólicas. Muitos poemas tomaram como tema a fundação de uma cidade. Os mais conhecidos são *Odisseia* e *Ilíada*, poemas épicos gregos, e *A Eneida*, que narra a busca da personagem principal Enéas por uma nova cidade para abrigar os deuses de Tróia. (VIDAL, 2009: 266). O destino da personagem do poema

de Virgílio era ser o ancestral de todos os romanos. Os doze cantos (mais precisamente 9826 versos) do poema exaltam os povos latinos e as origens romanas.

A Eneida é um poema patriótico. E, para exercer essa qualidade, Virgílio recorreu a personagens divinos: a um herói comprometido com sua missão, a trágicos destinos e a outras recorrências tradicionais nas epopeias. O fundador de Roma aparece o tempo todo no poema como um homem íntegro, de caráter, honesto. O herói é digno e, por isso, representa o povo romano. No caso da cidade de Brasília, os relatos também trazem, a todo momento, a exaltação das figuras heroicas.

Laurent Vidal (2009) esclarece que, no caso da Capital Federal brasileira, o relato oficial do projeto, gravado em enormes placas de mármore nas paredes do Museu Histórico de Brasília, representa uma das narrativas fundamentais do simbolismo criador da cidade. As placas fornecem, segundo o professor, a trama oficial da fundação da nova Capital, na qual se inspiram outras publicações encarregadas de divulgar historicamente a cidade.

Sabemos que as recitações das fundações podem abranger diversas formas: livros, artigos, discursos, filmes, peças de teatro, literatura popular, fotografias etc. Todas as expressões são suportes para a afirmação desse aspecto simbólico. O relato oficial de Brasília foi construído com base na trama oficial, simples e rígida, para ser facilmente narrada e, ao mesmo tempo, flexível o bastante para suportar referências suplementares, dependendo do tipo de transmissão escolhida. (VIDAL, 2009: 267).

A trama envolve mitos e história: a Inconfidência Mineira, a precolonização de José Bonifácio pela mudança da Capital para o centro, o sonho de Dom Bosco, as recomendações históricas, a Missão Cruls,

e a vontade e determinação do ex-Presidente da República, Juscelino Kubitschek, um herói tão determinado quanto Enéas. O relato oficial de Brasília ilustra cada um desses momentos, ora exaltando as figuras míticas (Costa, Niemeyer, Kubitschek, Dom Bosco), ora exaltando os construtores da cidade (os “candangos”).

Vidal mostra que a retórica oficial ultrapassou os limites de narração da cidade para tornar-se um relato oficial do país. O Brasil e a cidade de Brasília estavam agora interligados desde a origem, pela ocupação de uma terra predestinada. É, segundo os relatos oficiais, a fundação de Brasília no “deserto” do Planalto Central que oferece, finalmente, um sentido para a história brasileira: Kubitschek é o símbolo do espírito bandeirante, representante síntese da busca pelo progresso moral e material.

O poeta Nicolas Behr foi um entre os que se dedicaram ao relato da trama oficializada de Brasília, recitando a cidade à sua maneira a partir de um lugar de fala muito expressivo, o de “poeta da cidade”. Nesse ponto, estamos conscientes de que esse lugar pode se dever à necessidade de eleição de um cânone para que a cidade fosse reconhecida. Na ausência de escritores reconhecidos, Behr, tratando de temas cotidianos, temas da ordem do dia, e ficando conhecido por sua presença nos bares, acabou ocupando esse espaço.

O autor permaneceu elaborando e reelaborando o retrato da Capital obstinadamente, chegando a ficar estigmatizado pelo tema. Consoante a afirmação de Vidal (2009) de que as fundações necessitam desses retratos, achamos razoável concluir que Behr possui um *status* de recitador da cidade que, paulatinamente, tornou-se oficial. Ele dedicou-se a recitar a trama institucionalizada e seus demiurgos criadores, ora na tentativa de desmitificá-los, como ocorreu nos poemas que nos dedicamos a analisar neste trabalho, ora na tentativa de exaltá-los – quase que seguindo as intenções da trama

oficial. Percebamos como Behr, no ano de 2014 e, nas suas palavras, já “em paz com a cidade” (2007:76), retrata um Juscelino Kubitschek heroico, chamando-o pelo título que o ex-Presidente recebeu dos discursos exteriores ao espaço vivido, “o fundador”:

O Fundador. Não fosse pelas fotos e pelos depoimentos de Juscelino Kubitschek de Oliveira, pensariam, no futuro, tratar-se de uma figura mitológica. Foi o nosso maior presidente e certamente imbatível em charme e simpatia. [...] Sua grande obra, Brasília, foi o momento em que o Brasil respirou entre duas ditaduras: a de Vargas e a militar. Com seu entusiasmo contagiante (e admitamos, um pouco de megalomania), tornou possível a criação desta fantástica cidade, verdadeira epopeia, saga das mais ousadas da história do homem, motivo de orgulho para todos os brasileiros no final dos anos 50, momento maior da afirmação da nossa capacidade criativa, da nossa ousadia. [...] Outro dado curioso é que muitos arquitetos e urbanistas estrangeiros quase sempre falam no fracasso de Brasília. Pura inveja. É porque Brasília não foi construída na Europa, nem nos Estados Unidos, nem no Japão, o chamado Primeiro Mundo. Mas foi construída com muito sacrifício aqui no Brasil, então um “país em desenvolvimento”! Voltando ao nosso Fundador: sensível e inteligentíssimo, e também um homem prático, soube se cercar de grandes intelectuais, tendo como seu melhor ghost writer o poeta e empresário Augusto Frederico Schmidt, que criou o slogan “50 anos em 5” e escreveu suas melhores frases. [...] (BEHR, 2014: 108-110. Grifo nosso)

Behr afirma, no trecho recortado do livreto *Brasília-Z* (2014), ser a fundação da Capital a “verdadeira epopeia”, comparando a construção da cidade com as sagas mitológicas contadas nos poemas épicos *A Eneida*, *Iliada* e *Odisseia*. A fundação de Enéas e a dos outros heróis mitológicos encorajam o patriotismo de seus povos; a

fundação de Kubitschek é narrada por Behr carregada de simbolismos, de positivismos e representa, na sua narrativa, a construção real de um sonho ocorrida por meio do esforço de um herói (“o fundador”).

O poeta cuiabano ocupa o papel do escritor que narra a história de uma fundação, que coloca o simbolismo e o apelo mítico na recitação da cidade com a intenção de exaltar sua criação. Behr representa, para muitos brasileiros e para as mídias, o contador da cidade, “o poeta da cidade”, o cânone marginal com todas as contradições que o termo possa abranger e confunde-se com a sua musa inspiradora, tornando-se, ele mesmo, uma representação de Brasília.

Após a análise das duas fases, achamos prematuro seguir para as conclusões sem antes compreender um pouco melhor os cotidianos de Brasília. As poesias de Behr e os textos selecionados nos permitem vislumbrar imagens possíveis da Capital, mas a vivência da cidade e seus cotidianos, ou seja, os lugares que as fontes tradicionais dificilmente permitem alcançar, ainda merecem uma atenção mais acurada.

Com a hipótese de que os lugares percorridos por Nicolas Behr, no esforço de venda de suas poesias, possam nos oferecer uma atmosfera da cidade, um reconhecimento de seus espaços cotidianos, convidamos o leitor a percorrer conosco um percurso afetivo pela Brasília do poeta.

Itinerários de Nicolas Behr por Brasília

mapa na mão
olho no mapa
mão no olho
vamos tentar encontrar a cidade
(BEHR, 1978: 52)

Para melhor compreender a cidade do “poeta de Brasília”, optamos por mapear espaços de sociabilidade brasilienses que permaneceram ainda imprecisos em nossas análises. A partir dos caminhos andarilhos de Nicolas Behr no fim dos anos setenta, reforçados pelas imagens apreendidas nos seus poemas, construímos um percurso por seus lugares de afeto.

A professora e pesquisadora Zulmira Bomfim (2010) define os mapas afetivos como métodos de investigação dos afetos em relação aos ambientes. Trata-se de uma valorização da experiência emocional do indivíduo com os lugares que ele habita.

Consciente da intangibilidade dos sentimentos, Bomfim (2010:137) afirma que os mapas afetivos são instrumentos que tornam os afetos tangíveis por meio de imagens e da formulação de sínteses ligadas aos sentimentos. O método de construção de mapas afetivos de Bomfim (2010) aborda os afetos dos sujeitos em relação às cidades, abrange os desenhos elaborados pelo “respondente”, os sentimentos, as “palavras-síntese”, o que o sujeito pensa da cidade, dentre outros aspectos emocionais.

A construção dos mapas afetivos apresenta sentimentos, como o de pertencimento, quando o sujeito sente que pertence a um determi-

nado lugar e que este lhe pertence. Não como posse material, mas como apropriação profunda do espaço. (BOMFIM, 2010).

Achamos adequado, a partir das considerações feitas por Bonfim, construir um “itinerário afetivo” possível pela Brasília cultural de Behr. Em concordância com o poema que escolhemos para iniciar essa etapa, buscamos “encontrar a cidade” por meio das experiências afetivas do poeta, baseando-nos nos lugares representados nas poesias, considerando que são, em sua maioria, autobiográficos, e também naqueles perpassados por ele e registrados na sua biografia escrita pelo jornalista Carlos Marcelo (2004). Para a legitimação e confirmação dos locais culturais da Capital dos anos setenta compilados no trabalho, valemo-nos, ainda, dos depoimentos coletados pela autora em entrevista com o arquiteto e professor emérito da Universidade de Brasília – UnB, José Carlos Córdova Coutinho³². O professor, assim como o poeta Behr, é *persona* institucionalizada no imaginário cultural brasileiro devido às suas quase cinco décadas de engajamento nas questões culturais da Capital. A indicação do professor como conhecedor dos espaços de cultura é feita pelo próprio Nicolas Behr:

32 Nascido em São Leopoldo (RS), José Carlos C. Coutinho formou-se em arquitetura em 1960 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 1968, chegou à nova Capital para integrar o quadro de professores responsáveis pela reabertura do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, fechado em decorrência da saída de duzentos professores da Universidade como protesto e reação ao governo ditatorial. Em 2013, recebeu o título de “Cidadão Honorário” pela Câmara Legislativa em decorrência de sua atuação na cidade. Coutinho, como é conhecido, extrapolou a sala de aula, comprometeu-se com a resistência democrática durante o período de regime militar e teve ativa militância “intelectual, propositiva e estimuladora nas mais de quatro décadas de vida cultural e política em Brasília”. (Fonte: Câmara Legislativa do DF, 19/04/2013, disponível em: <http://www.cl.df.gov.br/ultimas-noticias/-/asset_publisher/IT0h/content/professor-da-unb-recebe-titulo-de-cidadao-honorario-de-brasilia;jsessionid=63E-46A61750CF936377D50C840C4F4EA.liferay2?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cl.df.gov.br%2F. Acesso em 15/03/2018>).

Coutinho concedeu entrevista à autora na data de 08/03/2018.

Onde está **Coutinho**? Nome de um blog que [...] seguia os passos do arquiteto José Carlos Coutinho, professor da Universidade de Brasília de 1968 a 2005. O blog era uma brincadeira dos seus alunos. Muito bem informado, Coutinho é presença assídua nos melhores eventos culturais da cidade, sempre elegante, de fala compassada e com um leve sotaque gaúcho. Se você, por acaso, encontrar o Coutinho em algum evento, fique certo: o acontecimento merece suas ilustres presenças.

(BEHR, 2014: 112)³³

Nosso percurso foi guiado por registros em cores sobre o mapa do Plano Piloto de Brasília, pois é esse “mapa-avião” a principal referência a que Behr sempre retorna ao denominar a cidade como “maquete”, “desenho”, “plano”, dentre outros termos similares. Não faria sentido, no nosso entendimento, percorrer as vivências da cidade “junto” a Nicolas Behr, sem imaginar como pano de fundo o plano-desenho de Lucio Costa.

Marcelo (2004: 23) apresenta os caminhos brasilienses de um adolescente “vindo do mato³⁴” no dia quinze de março de 1974, data de posse do ex-presidente do regime militar Ernesto Geisel. Behr recorda-se de ter visto Geisel subir a rampa do Palácio do Planalto. Seguimos conscientes de que um dos principais edifícios ícones da arquitetura modernista brasileira foi o primeiro contato de Behr

33 O professor afirma ter entrado no “Dicionário de Brasília” escrito por Behr por ter feito muitas sugestões nas edições anteriores. Explica, ainda, que o verdadeiro nome do blog era “Eu vi Coutinho”, quando seus alunos narravam encontros com o professor em eventos culturais da cidade. “Houve casos em que me viram em mais de um lugar na mesma noite e passaram a me atribuir, em tom de brincadeira, o dom da ubiquidade”. (Fonte: Entrevista à autora em 08/03/2018).

34 A expressão é do próprio Nicolas Behr, que afirma ter saído “do mato” e caído “na maquete”. (MARCELO, 2004: 23).

com Brasília. Relembrando que nosso interesse está voltado para os cotidianos da cidade, optamos por não identificar o edifício icônico como ponto afetivo.

Nos dois primeiros meses na cidade, o adolescente morou com a família na superquadra SQN 411³⁵. O poeta relata ter transitado, nesse período, apenas pelo bairro Asa Norte, tendo frequentado com assiduidade a Biblioteca Central da Universidade de Brasília e a Paróquia do Verbo Divino na 609 Norte³⁶. Consideramos essa exploração o início de nosso percurso de afetos.

O bairro Asa Norte, mais que o Asa Sul, era pouco habitado nos meses em que Nicolas Behr, e outros como ele, vagaram por ali. Os primeiros anos de construção da Capital caracterizaram-se pela dedicação aos projetos urbanísticos da Asa Sul. A equipe de Oscar Niemeyer tentou creditar o maior desenvolvimento do bairro Sul na tentativa de criar uma “microcidade” na cidade que nascia. Nauro Esteves, então arquiteto-chefe da divisão de arquitetura da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), aponta, entretanto, que o desenvolvimento da Asa Sul em detrimento da urbanização da Asa Norte se deveu à economia nos custos de infraestrutura: “Porque era mais perto da cidade livre³⁷ e da Novacap, porque tudo era de cá. [...] De distância, de tempo. Porque começou a fazer tudo por aqui, aí desenvolveu aqui. A Asa Norte foi ficando pra depois”. (MACHADO, 2009: 27).

35 Trataremos do significado das superquadras 400 do Plano Piloto mais adiante.

36 Foi na biblioteca da Paróquia que Nicolas Behr encontrou o livro que mudou sua poética, *26 poetas hoje*. (MARCELO, 2004).

37 O lugar hoje conhecido como “Núcleo Bandeirante” era a “Cidade Livre” durante os anos de construção da Capital. Tratava-se, então, de um local provisório, destinado a fornecer à construção da cidade o suporte necessário. Em 1956, ergueu-se a Cidade Livre para acolher os trabalhadores da construção que chegavam.



Figura 1 - Levantamento aerofotogramétrico de Brasília realizado pela Geofoto em 1958, mostrando a Asa Sul sendo construída e a Asa Norte ainda vazia. (Fonte: Revista Brasília, n. 18, jun/1958: 3).

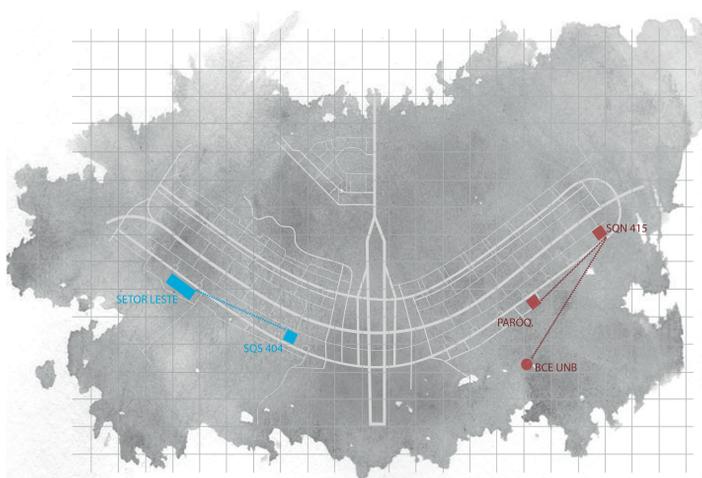
O deserto de pessoas, tão obstinadamente retratado em versos por Behr, era a realidade vivida pelos moradores do bairro após a primeira década de inauguração da cidade. Em seu depoimento à autora, o professor Coutinho (2018) afirma que, durante os anos setenta, tudo ainda estava por construir no bairro: “A Asa Norte ainda tinha estradas de terra, faltava tudo. Pássavamos pela via W3 Norte e comíamos nos melhores restaurantes da cidade, localizados nos casebres ainda improvisados. Era o caso do “Xangô” e do “João do Frango”. (Fonte: Entrevista com a autora em 08/03/2018).

Menezes (2008: 96) mostra que a Asa Norte foi urbanizada pela Novacap já na década de setenta e que a construção dos passeios para pedestres não ocorreu de forma sistemática por todo o bairro.

A descontinuidade das calçadas deixava os pedestres sujeitos a caminhar no asfalto, na grama e no barro.

Os percursos de Behr até as duas bibliotecas condizem com os caminhos vazios, improvisados e solitários percorridos pelos moradores daquele local na ainda pouco habitada cidade.

Passados os primeiros meses, a família Behr mudou-se para a Asa Sul, Superquadra 404, tendo o adolescente frequentado o colégio público Centro de Ensino Médio Setor Leste, localizado no mesmo bairro (611/612). (MARCELO, 2004: 23). Foi lá que Behr começou a participar das manifestações de oposição à ditadura militar. Consideramos o Colégio um local constituinte do percurso “contracultural” jovem brasileiro dos anos setenta e o segundo ponto de destaque de nosso mapa de estimas:



Mapa de afetos 01 – Percursos afetivos na Asa Norte (em vermelho) e na Asa Sul (em azul). (Desenvolvido pela autora).

Achamos conveniente, neste momento, uma breve compreensão do significado da escola pública durante os primeiros anos da Capital. Os colégios públicos de Brasília, como o Setor Leste, desempenharam, nas décadas de sessenta e setenta, um papel representativo da “nova educação” brasileira. Ainda em 1957, para a construção das primeiras escolas provisórias do Distrito Federal, foi buscado pelo Departamento de Educação da Novacap o assessoramento técnico do educador Anísio Teixeira³⁸, que elaborou, ainda nos anos de 1960, o *Plano de Construções Escolares de Brasília*.

Teixeira defendeu transformações educacionais que viabilizassem a adequação das escolas públicas brasileiras ao Estado democrático moderno. (PEREIRA E ROCHA, 2005: 4). Propôs que as bases da reorganização educacional fossem inicialmente instaladas em centros de demonstração, distribuídos nos mais diversos locais do Brasil. Brasília, a nova Capital moderna, nascida “do nada”, livre das amarras das tradições, era o cenário ideal para a implantação da escola nova, explica o educador:

O plano de construções escolares para Brasília obedeceu ao propósito de abrir oportunidade para a Capital Federal oferecer à Nação um conjunto de escolas que pudessem constituir exemplo e demonstração para o sistema educacional do País
(TEIXEIRA, 1961: 195).

38 Anísio Teixeira (1900-1971) é considerado o grande idealizador das mudanças educacionais do século XX. Para o educador, as responsabilidades da escola passavam por educar no lugar de instruir; formar pessoas livres no lugar de pessoas dóceis; preparar os indivíduos para um futuro incerto ao invés de transmitir um passado claro. Teixeira pretendia uma escola que ensinasse a viver com mais inteligência, mais tolerância e mais felicidade. Era preciso reformar o ensino por completo. (fonte: <<https://novaescola.org.br/conteudo/1375/anisio-teixeira-o-inventor-da-escola-publica-no-brasil>> . Acesso em: 15/03/2018).

A formação de um novo indivíduo, um “novo homem”, proposta pelo ideário de Brasília, devia, necessariamente, passar pela Escola Nova. Teixeira propunha a educação para todos, com a permanência dos alunos no colégio de forma integral. A proposta do educador era “juntar o ensino propriamente intencional, da sala de aula, com a autoeducação resultante de atividades de que os alunos participem [participassem] com plena responsabilidade”. (TEIXEIRA, 1960: 2). Por isso, a escola devia se estender por oito horas, divididas entre atividades de estudo e de trabalho, de arte e de convivência social.

Brasília ofereceu, em seu início, as condições propícias para a implantação de um sistema-modelo de educação pública. Na construção da Capital, havia verbas para construir as escolas com a rapidez necessária e a cidade contava com grande disponibilidade de espaços físicos para a edificação dos conjuntos propostos. (PEREIRA E ROCHA, 2005: 5). Teixeira (1960: 2) afirmava que a arquitetura escolar da Capital devia “combinar aspectos da escola tradicional com os da oficina, do clube de esportes e de recreio, da casa, do comércio, do restaurante, do teatro, compreendendo, talvez, o programa mais complexo e mais diversificado de todas as arquiteturas”.

Em 1960, nasceu, sob as linhas projetuais do arquiteto José de Sousa Reis³⁹, o Centro de Educação Média Elefante Branco, localizado na quadra 908 Sul. O colégio representava a materialização da revolução educacional proposta por Anísio Teixeira. Em uma estrutura de aulas que lembrava o sistema universitário, o colégio contou com um programa que previa centro cultural, teatro, biblioteca, ginásio, escola, escola agrícola, centro de educação física, dentre outras atividades.

39 José de Sousa Reis era arquiteto da equipe de Oscar Niemeyer e foi o responsável pelos projetos do Colégio Elefante Branco e da Escola Parque da 307/308 Sul.

Nos anos de 1970, efervesceu, no Elefante Branco, um movimento de resistência à ditadura militar, notabilizando o colégio e acirrando a vigilância dos censores, que o apelidaram “Elefante Vermelho”. (CORREIO BRAZILIENSE, 16/04/2011). A escola e a Universidade de Brasília - UnB foram os maiores centros de organização estudantil de resistência ao regime autoritário. Honestino Guimarães⁴⁰ foi um dos líderes estudantis do Colégio Elefante Branco antes de ingressar no curso de Geologia da Universidade de Brasília.

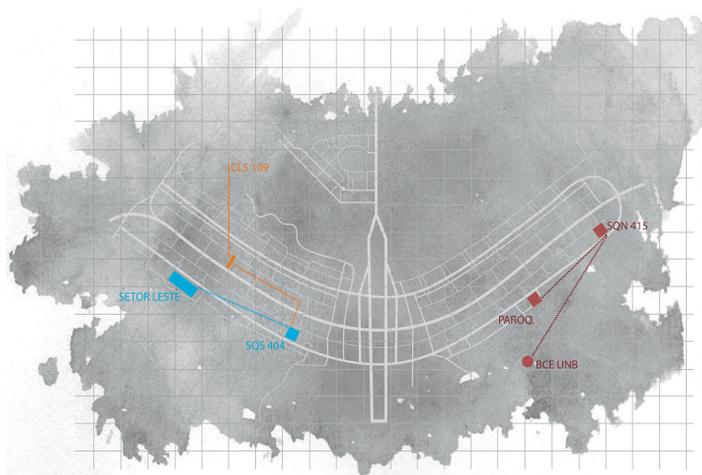
Demarcamos o colégio Elefante Branco no mapa dos espaços de contracultura (e de cultura), ao lado do Colégio Setor Leste, objeto de afeto de nosso poeta, porque cremos coerente inferir a importância política das escolas públicas da Capital como um todo durante os anos setenta.

Como habitante da Asa Sul e ex-aluno do Setor Leste, Nicolas Behr começou a divulgar seus poemas. Seus primeiros livretos foram mimeografados dentro das dependências do colégio. Como vimos, aos dezenove anos o poeta ganhou as capas dos jornais locais por sua presença assídua nos espaços culturais brasilienses a fim de divulgar seus escritos.

Neste ponto, sabemos que o Bar Beirute foi um entre esses lugares. Behr reclamava dos frequentadores “boêmios” do bar: “Lá as pessoas me dizem: “é isso aí, bicho”, mas não compram meus livros”.

40 Honestino Guimarães (1947-1973) foi líder e militante estudantil. Desaparecido em 10 de outubro de 1973, após ser preso pela sexta vez no Rio de Janeiro, Guimarães representa um dos símbolos da resistência ao regime autoritário do período. “O passado de que Honestino faz parte não é o passado adormecido dos relógios e das enciclopédias; é um passado que sentimos em nossa carne, um passado que nos inquieta, um passado presente. Honestino caçado, Honestino desaparecido. Mas também Honestino solidário, lutador, idealista.” (FARIA, Daniel. Disponível em: <http://honestinoguimaraes.com.br/>. Acesso em: 15/03/2018).

(BEHR in MARCELO, 2004: 25). Ainda assim, o poeta insistia e marcava presença nesse espaço com sua figura de longos cabelos loiros.



Mapa de afetos 02 – Percurso afetivo do adolescente de sua residência (404 sul) ao Colégio Setor Leste e à entrequadra 109 Sul. (Desenvolvido pela autora).

O pesquisador Gilberto Barral (2012: 37) destaca que o Beirute se instalou no encontro de duas vias, no início do comércio local da 109 Sul, quase em uma “esquina tradicional”, o elemento simbólico que despertava grande saudosismo no imaginário dos novos habitantes da cidade. O Beirute foi o bar brasileiro capaz de cativar uma “sociedade de esquinas”.

No relato do professor Coutinho (2018), as notícias circulavam de mesa em mesa no Beirute. Em meio à ditadura militar, “o bar funcionava como uma central de informações censuradas”. A simbologia do Beirute como centro de encontros noturnos da cidade era tão representativa que o bar “Moinho”, então localizado na 114 Sul, quando cativou seu público de jovens e intelectuais durante o início

dos anos 80, ficou conhecido popularmente por “Beirute do B” em referência ao partido “PCdoB”. O Moinho adquiria importância no circuito da elite cultural do Plano Piloto, como podemos atestar na notícia publicada pelo *Correio Braziliense*:

“Chegamos por volta das onze da noite. Estava lotado”, relembra Maria Elisa. Acomodaram-se à mesa até que alguém reconhece Lucio Costa e, pouco depois, ouve-se uma onda crescente de aplausos. Por trás do dentro bigode, surge um largo sorriso e, como fazem as crianças na mesa de aniversário, o arquiteto também bate palmas. (CORREIO BRAZILIENSE, 26/12/2014).

Behr habitou, ainda na Asa Sul, a superquadra SQS 415. As três superquadras afetivas do poeta – 411 Norte, 404 Sul e 415 Sul - localizam-se na faixa de superquadras destinadas à construção de blocos econômicos do Plano Piloto, as chamadas “quatrocentos”. Lembremos que essas quadras não estavam previstas no plano vencedor do concurso para Brasília.

As superquadras organizam-se em duas áreas simétricas em relação ao Eixo Monumental de Brasília e distribuem-se ao longo do Eixo Rodoviário em quatro faixas: a oeste, as faixas de superquadras 100 e 300; a leste, as 200 e as 400.

A Divisão de Urbanismo da Novacap criou a ordem de superquadras 400 do lado leste na forma retangular e com gabarito de três pavimentos. O plano original propunha as construções de menor poder aquisitivo com seis pavimentos e dentro das próprias superquadras. ⁴¹(LEITÃO E FICHER, 2009: 50).

41 Apresentamos aqui o item 17 do *Relatório do Plano Piloto* (1957), na íntegra, que mostra a proposta inicial de Costa para as diferenciações econômicas nas superquadras: “A gradação social poderá ser dosada facilmente atribuindo-se maior valor a determinadas quadras como, por exemplo, às quadras singelas contíguas ao setor das embaixadas, se-

Logo nos primeiros anos, a realidade do país levou moradores pioneiros com menor renda a alugarem seus apartamentos a pessoas de maior poder econômico, preferindo morar longe do Plano Piloto para aumentar a renda familiar - movimento natural que ocorreu e ocorre em diversas cidades brasileiras. (LEITÃO E FICHER, 2009: 50). As 400, onde não são obrigatórios elevadores e garagens nos edifícios, tornou a construção das habitações mais baratas e contribuiu para a diversificação econômica de sua vizinhança, mas não representou uma inclusão social de fato.

Behr auxilia na compreensão do significado de viver nas quadras 400 durante a década de setenta e legitima nossa afirmação de que essas superquadras passam por seu percurso de estimas:

Quatrocentas Durante a minha juventude, sempre morei nas Quatrocentas. Foi ali que tive o meu primeiro impacto de Brasília, na 404 Sul.

tor que se estende de ambos os lados do eixo principal paralelamente ao eixo rodoviário, com alameda de acesso autônomo e via de serviço para o tráfego de caminhões comum às quadras residenciais. Essa alameda, por assim dizer, privativa do bairro das embaixadas e legações, se prevê edificada apenas num dos lados, deixando-se o outro com a vista desimpedida sobre a paisagem, excetuando-se o hotel principal localizado nesse setor e próximo do centro da cidade. No outro lado do eixo rodoviário-residencial, as quadras contíguas à rodovia serão naturalmente mais valorizadas que as quadras internas, o que permitirá as gradações próprias do regime vigente; contudo, o agrupamento delas, de quatro em quatro, propicia num certo grau a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação. E seja como for, as diferenças de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o conforto social a que todos têm direito. Elas decorrerão apenas de uma maior ou menor densidade, do maior ou menor espaço atribuído a cada indivíduo e a cada família, da escolha dos materiais e do grau e requinte do acabamento. Neste sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população”.

A cidade sem arborização, sem grama, tudo inóspito. Agreste, agressivo. Depois fui morar na 415 Sul, os tempos mais criativos da minha vida, entre os 17 e os 20 anos, o auge da minha produção poética. Em 1977 fiz o segundo grau no Colégio Setor Leste, e lá imprimi o meu primeiro livrinho mimeografado, logurte com Farinha, o primeiro de muitos, e saía vendendo o opúsculo pela cidade, de mão em mão. Hoje moro em uma casa, mas um dia ainda vou voltar a morar numa superquadra. Pelas quatrocentas. (BEHR, 2014: 127).

Durante os últimos anos da década de setenta (após a publicação de *Logurte com Farinha*), Behr frequentou, com assiduidade, a casa de seu poeta-inspirador-professor e amigo Francisco Alvim⁴², na 107 Sul. Quando trata do amigo, Behr (2014:39) o relata como o “mais importante poeta de Brasília. Não mostra sua poesia. Se deixa ver”. Marcelo (2004) afirma ter feito Behr o percurso de sua casa à 107 Sul sempre a pé, parando no caminho, mais precisamente na sua quadra-musa inspiradora 109, para divulgar e vender seus livretos.

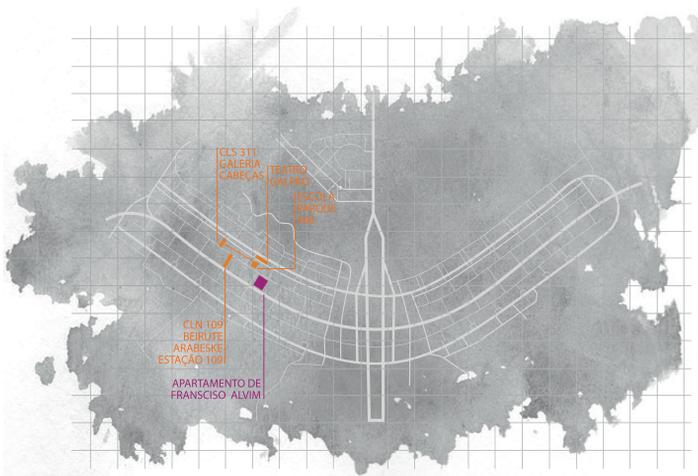
O percurso 415 – 109 a pé exigia do poeta a travessia do Eixo Rodoviário, o popularmente conhecido “Eixão”. As passagens subterrâneas propostas por Costa eram ignoradas por Behr e por tantos outros que preferiam atravessar pela via carente de passagens para pedestres. A perigosa travessia impregnou o imaginário dos jovens daquela geração:

nossa senhora do cerrado,
protetora dos pedestres
que atravessam o eixão

42 Francisco Soares Alvim Neto (MG, 1938) ou “Chico Alvim” é poeta e diplomata. Começou a escrever poemas ainda na adolescência. Iniciou a carreira diplomática em 1965 e, três anos depois, estreou em livro com *Sol dos Cegos*. Durante os anos de 1970, integrou o grupo “Frenesi”, que constituiu a primeira leva dos chamados “poetas marginais” brasileiros. (Fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

às seis horas da tarde,
fazei com que eu chegue
são e salvo
na casa da noélia
(BEHR, 1978: 46).⁴³

O circuito cultural jovem brasiliense concentrava-se, naquele período, portanto, dentro do bairro Asa Sul. Marcelo (2004) afirma, considerando depoimentos do poeta Behr, que os três locais mais representativos da efervescência cultural da Asa Sul no fim da década de setenta foram a Escola Parque (307/308), o Teatro Galpão da 508 e a Galeria Cabeças na CLS 311. A casa de Francisco Alvim era um ponto-chave entre esses locais.



Mapa de afetos 03 – Percurso cultural jovem da Asa Sul no final dos anos de 1970.
(Desenvolvido pela autora).

43 O poema foi feito para a poeta Noélia Ribeiro, então namorada de Nicolas Behr. Noélia morava ao lado do bar Beirut, na 109 sul.

Na segunda metade da década de setenta, surgiu o grupo liderado pelo ator e agitador cultural Néio Lúcio⁴³: o movimento denominado “Cabeças”. O projeto compreendia as mais diversas formas de expressão cultural – unia a literatura, as artes plásticas, o teatro e, principalmente, a música. Bandas conhecidas nacionalmente passaram pelo estímulo desse espaço, como explica nosso poeta de interesse:

Cabeças seria o que hoje chamamos de “ocupação”. Como os Concertos Cabeças aconteceram na passagem dos anos 1970 para os 80, em plena ditadura militar, ganharam (merecida) notoriedade. Tudo muito simples: ao fundo da Galeria Cabeças, dirigida por Néio Lúcio, na comercial da 311 Sul, montava-se um pequeno palco e todo último domingo do mês a rapaziada ia lá pra ouvir música, ler poesia, se encontrar. Pela primeira vez uma geração de brasileiros, aqui nascidos ou não, desceu dos blocos e ocupou o quintal coletivo que são os gramados das superquadras. Depois os concertos foram transferidos para o Parque da Cidade, naquele auditório a céu aberto que não existe mais. Assim como começaram, espontaneamente terminaram. Palco de Oswaldo Montenegro antes da fama, do Mel da Terra, de Renato Matos e de Cássia Eller. E atenção: Renato Russo nunca tocou no Cabeças! (BEHR, 2014: 31. Grifo nosso)

Ocorreram, fomentadas pelo “Cabeças”, as mais diversas manifestações culturais em meio ao gramado da Superquadra Sul 311. As apresentações da Galeria se expandiam do comércio em direção à quadra. Apesar de aparentar um movimento de contracultura, parece que o governo autoritário mantinha o movimento sob controle, como evidenciado pela reportagem dedicada ao grupo no jornal de maior circulação na cidade no período, *Correio Braziliense* (1979):

44 Néio Lucio Moraes Barreto é ator e produtor teatral e foi um dos grandes agitadores culturais dos anos de 1970 na Capital.

Não se pode definir apenas como galeria de arte. Também não se pode negar o esforço e o valor que certamente virá a ter a iniciativa. “Batalhar pelo reconhecimento do artista local”. Assim nasceu o “Cabeças”, cujas propostas já dão o que falar. Batalhando ainda contra as vicissitudes da luta financeira, já começa, entretanto, a esboçar um caminho definitivo. Ainda na pauta uma estréia de teatro prevista para março. A remontagem de “Escreve, escritor, escreve”, de autoria de Néio Lúcio, além de concerto de música e exposição permanente de artesanato. O “Cabeças” fica na 311 sul comercial e o telefone é 243-0394.

(CORREIO BRAZILIENSE, 1979 in JUNQUEIRA, 2006: 141).

Néio Lucio intencionava a criação de uma “Rua da Arte”, que reunisse os lojistas e os artistas locais na quadra 311 Sul para divulgar filmes, músicas e materiais artísticos produzidos ou não dentro da Galeria. O vazio das superquadras, causa do estranhamento tão retratado nos poemas de Behr, era ponto a ser vencido pelo grupo, como explica o seu idealizador:

O Cabeças surgiu em 1978. Ainda era um regime militar. Eu diria que um regime militar já desgastado. Ou seja, continuava sendo regime militar, mas não tinha mais aquela fúria, só que ninguém comunicou isso à população. “Olha, nós já não somos tão militares como éramos antes. Já não temos tanta agressividade como tínhamos antes. E nossos poderes também não são tão exacerbados como eram antes, nos momentos mais críticos”. [...] Não se podia aglomerar, se juntar. Isso obviamente fez com que as pessoas não descessem dos prédios onde moravam, fez com que elas não utilizassem as quadras como um quintal coletivo [...] não permitiu que se começasse a cidade, que a maquete começasse a ganhar vida, alma, qualidade [...] não permitiu esse espaço ser usufruído por famílias, por unidades de vizinhança. Isso que foi interrompido.

(LUCIO in JUNIOR, 2015: 40)



Fotografias 01 e 02 – Apresentações do Grupo “Cabeças” no gramado da superquadra 311 Sul. (Fonte: Acervo Cabeças).

Junqueira (2006) mostra que a imprensa local e o governo queriam atribuir ao “Cabeças” a batalha pelos artistas amadores locais, uma entre as intenções do grupo. No entanto, Neio Lucio (1989: 21) mostra uma premissa que parecia maior e mais envolvida com a intenção de ocupação da cidade, afirmando que o propósito do movimento era transformar o espaço da superquadra em um lugar acolhedor, fomentando sua ocupação, oposta à solidão e ao sentimento de deserto que tanto atormentavam os jovens na Capital. O “Cabeças” representou um “amadurecimento de quem vivenciou o vazio das superquadras” (LUCIO, GUERRA, 1989: 21).

De localização próxima à Galeria “Cabeças”, estava o Teatro Galpão da 508 Sul, atualmente ocupado pelo Espaço Cultural Renato Russo. A denominação de “Galpão” se deve ao tempo em que, antes de abrigar qualquer atividade cultural, o lugar servia como depósito.

A partir do ano de 1973, o diretor executivo da Fundação Cultural, Ruy Pereira da Silva, destinou dois galpões da 508 Sul para a realização de atividades culturais. O Teatro Galpão foi inaugurado em menos de um mês ao lado da via W3 Sul, onde se localizavam comércios de grande movimento na cidade. A atriz e antropóloga

Iara Pietricovsky integrou o elenco da peça inaugural do Teatro “O homem que enganou o teatro e ainda pediu troco” e recorda que o local “logo se tornou um dos maiores celeiros de produção cultural de Brasília”. (CORREIO BRAZILIENSE, 03/06/2014).

Neio Lucio também foi agitador cultural do Galpão, tendo apresentado à cidade o “Jogo de Cena”, evento teatral que seguia o modelo de programa de auditório com o objetivo de divulgar a arte produzida em Brasília (e que acontece até os dias atuais) e do qual fizeram parte artistas locais e nacionais:

Aí tinha o Jogo de Cena, que era uma ampliação do espírito da Feira de Música, que era oferecer para a cidade um espaço equipado com som de qualidade, para que então a arte pudesse ser exercitada. Aí nós ampliamos o Jogo de Cena para as outras linguagens, teatro, por exemplo. Como é que eu vou montar uma peça de teatro que tenha a duração de uma hora e meia, que tem figurino, que tem um cenário, a demanda é um trabalho danado, recursos financeiros, etc. E ainda tem que ter um público. Se fizer tudo isso e ainda não tiver ninguém para apresentar, não dá. Então, o que o Jogo de Cena pretendia e fazia? Ele era esse espaço, ele era esse equipamento, ele era essa possibilidade de você exercitar o seu trabalho artístico em um lugar para a criação de um público. Porque você era desconhecido na Feira de Música ou no Jogo de Cena, mas nem importava. Quando subia no palco, você estava com o teatro lotado. [...] então, tinha essa função que era além da exibição artística só. Era uma coisa social, era uma coisa vivida. De uma cidade titânica e tudo isso aí.

(LUCIO in JUNIOR, 2005: 85).

Em 1977, ano em que Behr começa a perambular mais ativamente pelos espaços culturais, foram ocupados os outros dois galpões: o “Galpãozinho” – espaço dos grupos amadores – e o Centro de

Criatividade. O espaço da 508 Sul se transformou em uma “Casa de Artes”, o grande centro de reunião dos artistas locais. Vejamos como o próprio Nicolas Behr apresentou o espaço do qual se sentiu parte naquele período:

Galpãozinho: Junto com o Galpão, Escola Parque e o Centro de Criatividade, atual Espaço Renato Russo, na 508 Sul, era o centro cultural da cidade. Era o que o CCBB é hoje. Peças de teatro, happenings, filmes, shows, debates, oficinas. Era por ali que a cidade pulsava, respirava. Uma desastrosa reforma nos anos 1990 descaracterizou o Galpãozinho para sempre e, hoje, infelizmente, o local está decadente e abandonado. Um flagrante caso de falta de amor pela cultura, pela cidade, pela arte. Por tudo.

(BEHR, 2014: 71. Grifo nosso)



Fotografia 03 - Teatro Galpão 508 (Fonte: Jornal *Correio Braziliense*, 03/06/2014).

O Teatro Galpão localizava-se logo ao lado do quadrilátero que forma a Unidade de Vizinhança-modelo de Brasília (107, 108, 307 e 308 da Asa Sul)⁴⁵. Dentro do quadrilátero, encontrava-se o terceiro polo cultural destacado por Marcelo (2004) e por Nicolas Behr: o Teatro da Escola Parque 307/308. Behr (2014) afirma o local como centro de circulação da cultura alternativa brasileira do fim dos anos setenta.

Pelo teatro, projeto arquitetônico de José Reis, passaram grandes nomes da arte nacional durante o fim daquela década e começo dos anos oitenta. Foi no Teatro da Escola Parque que ocorreu a edição do Projeto Pixinguinha em 1977, com Ivan Lins e Nana Caymmi. Ainda no fim da mesma década, Cartola e muitos outros artistas nacionais lotaram de novos brasileiros o espaço. Entre os anos de 1975 e 1980, ainda funcionou no teatro o “Cine Clube Nelson Pereira dos Santos”, que exibiu filmes de arte de diretores como Glauber Rocha. (Jornal CORREIO BRAZILIENSE, 03/06/2014). Dado Villa-Lobos, integrante da banda brasileira Legião Urbana, ajuda a compreender a representação desse espaço no período:

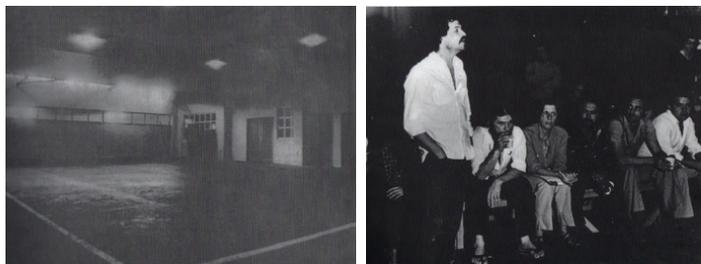
A Escola Parque me traz boas recordações. Foi lá que me alfabetizei. Anos mais tarde, estaria no palco do teatro da escola com a Legião Urbana. Foi um momento de grande emoção, pois estávamos diante do público da nossa cidade, mostrando nosso primeiro trabalho gravado — o disco de estreia.

(DADO VILLA-LOBOS para CORREIO BRAZILIENSE, 03/06/2014).

45 A Unidade de Vizinhança (conjunto de quatro superquadras) deveria dispor, numa distância acessível a pé, de todas as facilidades para a vida cotidiana: escolas primárias e secundárias, comércio, posto de saúde, clube, áreas de recreação, esporte, lazer e cultura, entrosando-se umas às outras em toda a extensão do Eixo Rodoviário. O conjunto formado pela 107, 108, 307 e 308 Sul é o único a conter clube, comércio, Escola Classe, Escola Parque, cinema e igreja e, por isso, é conhecido como “modelo”.

O professor Coutinho (Entrevista, 2018) afirma que ficou marcado, no imaginário brasileiro de quem viveu na Capital por aqueles anos, o show do músico Hermeto Pascoal no Teatro da Escola Parque. O professor relatou que Pascoal saiu do teatro tocando com seus músicos e todo o público que o assistia o seguiu pela Superquadra 308 Sul em direção à Praça 21 de abril⁴⁶, dançando junto com a banda: “Foi um momento lindo. Todos atrás do Hermeto Pascoal, o seguindo até a praça. Quando chegamos lá, ficamos dançando até altas horas no coreto. Não era nada comum na época”.

Completando o circuito cultural da Asa Sul percorrido pelos artistas e pelo público local em busca de opções estão o Cinema da Cultura Inglesa (709/909 Sul) e o Teatro Sesc Garagem da 913 Sul. O último foi erguido em mutirão pelos próprios artistas da cidade na garagem do edifício sede do Serviço Social do Comércio (SESC), inaugurado em 1975. Foi nesse espaço que ocorreram, de 1977 a 1980, as apresentações do grupo Coppo – Cooperação de Poetas e Compositores, encabeçado por Nicolas Behr.



Fotografias 04 e 05 – A garagem ainda vazia e as primeiras reuniões do Teatro (<http://4portasnamesa.blogspot.com.br/2011/11/teatro-garagem-no-dia-29-de-outubro-de.html>). Acesso em 18/02/2018).

46 A Praça 21 de abril localiza-se ao lado das casas geminadas da 707 Sul. Milton Hatoum, em *A Noite da Espera* (2017), cujo enredo se passa na Brasília dos anos sessenta e setenta, cita a Praça 21 de abril como ponto de encontro jovem da cidade.

O jornalista Severino Francisco (2011) atribui ao SESC Garagem grande parte da articulação e resistência artística em meio ao regime militar. O espaço era, segundo o jornalista, de meados dos anos de 1970 até o início dos anos 80, “o endereço mais quente da cultura de Brasília”:

Era lá que se armava uma resistência, a um só tempo, organizada, festiva, anárquica, experimental, polêmica, educativa e reflexiva ao sufoco do regime militar. Por lá, nasceram, cresceram ou passaram Os Melhores do Mundo, Vidas Erradas, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Chico Expedito, Chacal, Nicolas Behr, o Teatro Oficina (de Zé Celso Martinez Corrêa), Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Jorge Mautner, Jards Macalé, Alceu Valença, o projeto Cabeças, o movimento de cineclubes e TT Catalão. Se a resistência política era alegre, as festas também se tornavam acontecimentos políticos.

(FRANCISCO, 2011. Disponível em: <<http://4portasnamesa.blogspot.com.br/2011/11/teatro-garagem-no-dia-29-deoutubro-de.html>. Acesso em 18/02/2018>.

Achamos relevante evidenciar, ainda na Asa Sul, o cinema de bairro Cine Karim, mesmo que o poeta que guia nosso percurso não o tenha destacado como espaço de seus afetos. O Cine Karim foi inaugurado em 1969, na 110/111 Sul, e abrigou, durante anos, o Festival de Cinema de Brasília. O professor Coutinho (2018) relata que, durante a década de setenta, foi o cinema mais frequentado da cidade e que a lanchonete ao lado, “Chaplin”, consistia em um importante ponto de encontro dos jovens brasilienses.

Finalizamos este momento concluindo que uma investigação dos espaços de divulgação cultural do Plano Piloto por meio dos percursos e dos versos do poeta Behr é legítima, podendo-se compreender a observação do jornalista Severino Francisco (in MARCELO,

2004: 33) de ser esse poeta “persona incorporada ao inconsciente coletivo da cidade”.

Fora da Asa Sul, Behr transitou também por bares conhecidos da Asa Norte, como o “Cafofo” e o “Siri Bar” (MARCELO, 2004). O “Cafofo” foi reduto da juventude do rock brasiliense, que nascia no fim da década de setenta, como explica Paulo Marchetti (2013: 45): “O Cafofo era um boteco que ficava na comercial da 408 Norte. [...] Lá foi o ponto de encontro do pessoal. No Cafofo havia um porão e, com o aparecimento das primeiras bandas, ele passou a ser usado para ensaios e pequenos shows”.

Outra parada “asanorteana” merecedora da atenção de nosso mapa dos espaços culturais é a Universidade de Brasília (UnB), por onde Behr e outros como ele divulgaram seus trabalhos pelas salas de aula:

Entro na sala
sem pedir licença
sem por favor
sem muito obrigado

vou direto ao assunto

como vai?
tudo bem?
saio sem fechar a porta
(BEHR, 1977: 13)

A Comissão de Memória e Verdade Anísio Teixeira (2015) mostra a Universidade de Brasília - UnB invadida pela atmosfera do medo durante as duas décadas de regime militar. Cremos ser relevante retomar marcos históricos da década de sessenta que geraram esse

panorama para compreendermos as tensões presentes na Universidade durante os anos em que Behr e outros como ele ali viveram. Retomemos o projeto, já exposto neste estudo, da “Nova Educação”, proposto por Anísio Teixeira. Idealizado junto a Darcy Ribeiro, o plano também passava, necessariamente, pela Universidade de Brasília. O projeto, com as mudanças educacionais propostas e as expectativas depositadas na sua implementação, caracteriza os anos de expressivo sentimento de transformação e esperança que marcou o começo dos anos de 1960 no Brasil.

A instauração do regime militar autoritário no ano de 1964, no entanto, marcou o rompimento do plano de Teixeira e Ribeiro. O ano do golpe militar iniciou um período de atividades acadêmicas reprimidas e acompanhadas por agentes militares dentro do campus. A Comissão da Memória e da Verdade Anísio Teixeira (2015: 35) mostra vinte anos de restrições às atividades educacionais, consideradas subversivas por conterem características políticas durante a ditadura. Anísio Teixeira, então reitor da UnB, devido ao seu plano de educação e aos seus ideais políticos, foi destituído do cargo ainda em 1964. No ano seguinte, aproximadamente duzentos professores se demitiram da Universidade em protesto aos excessos cometidos.

Salmeron (2012: 238) esclarece o episódio de 1965, que culminou nas demissões: a primeira grande invasão militar do campus⁴⁷. O professor relata que as tropas expostas naquele ambiente dedicado aos estudos eram a demonstração pública de como os militares

47 Os professores da UnB haviam entrado em greve, em 1965, por 24 horas, em resposta à demissão dos docentes Ernani Maria de Fiori, Edna Soter de Oliveira e Roberto Décio de Las Casas. As tropas invadiram a UnB em resposta à greve. Segundo o reitor Laerte Carvalho, a greve era uma falta grave e as pichações revelavam ameaças de depredação dos edifícios. (Fonte: Site oficial da UnB, acesso em 23/03/2018. Disponível em: <http://unb2.unb.br/sobre/principais_capitulos/invasoes>. Acesso em 20/03/2018).

pretendiam agir nas universidades brasileiras. O então reitor Laerte Ramos de Carvalho demitiu quinze professores arbitrariamente e o corpo docente reagiu à violência: 80% demitiram-se. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, a exemplo, precisou ser fechada deste momento até 1968 pela ausência de corpo docente. Salmeron (2012: 241) descreve a atmosfera que tomou conta da UnB a partir dali: “A presença de tropas em uma escola é repugnante, pois é a presença física da intolerância onde a tolerância deveria ser cultivada”.

As demissões e a contratação de novos professores sem a compreensão do projeto original pedagógico da Universidade elaborado por Teixeira corroboraram para a descaracterização do plano educacional proposto.

O interventor José Carlos Azevedo tentou explicar tais restrições com a acusação de que o projeto de criação da UnB era permissivo com uma trama que levaria a juventude “consciente ou inconscientemente ao subnívelamento intelectual; fazendo-a perder a perspectiva histórica e, numa modernidade vazia, a desacreditar mesmo das mais altas conquistas das gerações passadas; viciando-a em soluções simplistas para problemas difíceis; destruindo-lhe os valores mais altos e permanentes e ensinando-lhe que a violência é meio e fim, que a família é uma concepção burguesa ultrapassada e que o uso de drogas é uma forma a mais de afirmação adulta.” (José Carlos de Almeida Azevedo. *Omissão da universidade?* Rio de Janeiro: Artenova, 1978, p.24). Tal necessidade de mudança de rumos na educação superior, especialmente da UnB, por alegadas questões morais também está presente em documentos formulados por mentores da obrigatoriedade de Educação Moral e Cívica aos estudantes brasileiros. (COMISSÃO DA MEMÓRIA E DA VERDADE ANÍSIO TEIXEIRA, 2015: 35).

A Universidade de Brasília foi novamente invadida em agosto do ano de 1968, em um episódio histórico de grande violência: um estudante - Waldemar da Silva Filho - foi atingido por uma bala na cabeça. O cenário, na descrição de Salmeron (2015), era de operação de guerra. O *Correio Braziliense* (30/08/1968) noticiou, no período, que os militares, por meio “de cinquenta viaturas e choques,

penetraram na universidade ao mesmo tempo em que bloquearam todas as vias de acesso. [...] Não se sabe ao certo o número de estudantes presos, mas entre eles, está o presidente da Federação dos Estudantes da Universidade de Brasília, Honestino Monteiro Guimarães”. (SALMERON, 2015: 466).

Os professores, alunos e funcionários se manifestaram em repúdio ao episódio, o que auxilia a compreender o que representou a invasão de 1968: “Em operação militar, lembrando um país de guerra, tropas policiais invadiram o campus universitário, armadas com cassetetes e rifles, jogando bombas de gás lacrimogêneo, atirando e ferindo alguns estudantes e espancando vários outros, inclusive professores. [...]. Não havendo razão que justifique tal agressão [...] não pode esta universidade ficar alheia diante de tal demonstração de selvageria” (CORREIO BRAZILIENSE, 31/08/1968 in SALMERON, 2015: 274).

Durante os anos de ditadura (de 1964 a 1985), foram realizadas prisões ostensivas sem amparo judicial dentro das instalações da UnB. Sob o pretexto de impedir “ações subversivas”, o governo cometeu sequestros, prisões arbitrárias e torturas a estudantes, professores e funcionários. Esses excessos irreparáveis não ocorreram necessariamente dentro do campus, mas também em suas proximidades, nas repúblicas estudantis e em outros lugares frequentados pelos discentes.

Daniel Emídio de Souza (2005:71) mostra um cotidiano do campus invadido por tumultos e medos. O autor testemunha uma universidade que conviveu com cada vez menos alunos durante os anos de ditadura e com cada vez mais ostensiva presença da polícia. Afirma que os militares deixavam clara a intolerância com a Universidade de Brasília, o que se relaciona à história política dos seus fundadores.

A Comissão da Memória e da Verdade (2015) observa que, somente a partir da segunda metade da década de 1970, ascendeu, novamente, o movimento estudantil na universidade. Em 1977, ano em que o poeta Behr começou a perambular pela UnB, a mobilização dos estudantes atingiu um patamar elevado. Estudantes começaram a se manifestar de diversas formas e, em maio desse mesmo ano, os alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo decidiram paralisar as aulas, solicitando melhorias no curso. O reitor José Carlos de Azevedo aplicou aos 269 manifestantes uma sanção disciplinar de repreensão, demonstrando que as manifestações permaneceriam sendo coibidas.

Os militares infiltrados entre os alunos e as gravações que apareciam como provas subversivas continuaram durante os anos setenta a mostrar o caráter da repressão e os níveis dos procedimentos aplicados na universidade.

O fim dos anos setenta na UnB permanece rodeado pelo controle e pela vigilância ditatorial. Seguiu entre avanços e recuos por parte do governo. No último ano da década, mostra a Comissão da Memória e da Verdade (2015: 209) um momento simbólico e representativo da tomada de força dos movimentos estudantis: no XXXI Congresso da União Nacional dos Estudantes, realizado em Salvador (BA), foi deixada uma cadeira vaga na mesa diretiva dos trabalhos, representando seu último presidente, Honestino Guimarães (desaparecido político desde o ano de 1973).

Achamos coerente concluir, assim, que o circuito cultural (e, principalmente, o contracultural) jovem da cidade durante os anos recortados neste estudo passava, invariavelmente, pela Universidade de Brasília. E que esse cenário, definitivamente, não contou com a liberdade.

Naquele momento, a UnB também facilitou a divulgação da poesia marginal, como explica Santos (2008:103): era um local de efervescência das manifestações culturais e políticas e os poetas aproveitavam o cenário para divulgar seus escritos.

Relembramos que Nicolas Behr acabou preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) em 1978, por ter sido confundido com o movimento estudantil da universidade, que atingia o auge de seu crescimento durante a ditadura naquele momento. Esclarece o próprio poeta: “[...] na época, eles estavam procurando o mimeógrafo, porque tinha um movimento estudantil muito forte aqui em Brasília, em 76, 77. Os meus livrinhos eram mimeografados e os manifestos [...] dos universitários eram mimeografados. Conclusão lógica: Nicolas imprime seus livros e imprime os panfletos da UnB”. (BEHR in SANTOS, 2008: 155).

Apesar de divulgar seus versos no campus e nos colégios secundaristas da Capital, inclusive tendo sido acusado pelo processo sob o qual foi submetido pelo regime militar (1978) de influenciar negativamente a juventude escolar brasiliense, Behr não dedicou seus versos ao clima extremo que se instalou nesses espaços. Tampouco se dedicou a retratar os cotidianos dos jovens cerceados pelo medo dentro dos ambientes escolares. O movimento marginal, com o qual Behr identificava-se, possuía a tendência de politizar o cotidiano, mas nosso escritor de interesse preteriu o tema em favor da insistência nos temas da Capital vazia e tediosa.

Como síntese de nosso esforço de compreender a Capital que se estabelecia em seus primeiros anos e seus cotidianos culturais durante o período em que Nicolas Behr a estranhou, apresentamos agora o registro em cores de nosso percurso de afetos.

GALERIA CABEÇAS 311 SUL

CINE KARIM 110/111 SUL

TEATRO SESC GARAGEM 913 SUL

TEATRO GALPÃO 508 S

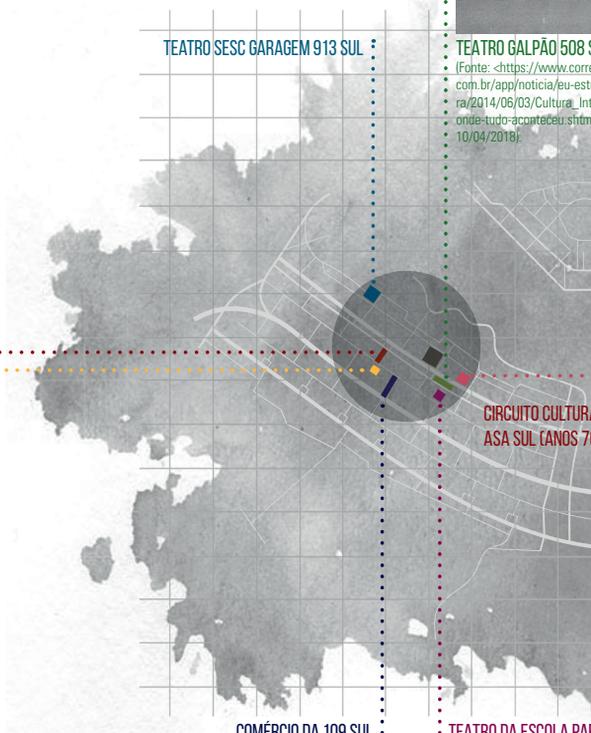
(Fonte: <https://www.correio.com.br/app/noticia/ea-est-ara/2014/06/03/Cultura_Internacional-onde-tudo-aconteceu.shtml> 10/04/2018).

CIRCUITO CULTURAL
ASA SUL CANOS 7

COMÉRCIO DA 109 SUL

TEATRO DA ESCOLA PA

MAPA NA MÃO
OLHO NO MAPA
MÃO NO OLHO
VAMOS TENTAR ENCONTRAR A CIDADE
(BEHR, 1978, P.52)





SUL
eio brasileiro.
udante/cultu-
ema.430650/
-> acesso em



**HONESTINO GUIMARÃES E AMIGOS
NO PÁTIO DO ELEFANTE BRANCO 907**

SUL

(Fonte: <http:\honestinoguimaraes.com.br>,
acesso em 10/04/2018).

AL
DJ

**UNIVERSIDADE DE
BRASÍLIA**

ESTUDANTES PRESOS NA UNB

(Fonte: <http:\honestinoguimaraes.com.br>,
acesso em 10/04/2018).



QUE 307/308 SUL

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA INVADIDA EM 1968

(Fonte: <http:\honestinoguimaraes.com.br>, acesso em 10/04/2018).



Considerações finais

O principal propósito desta pesquisa era o de verificar a possibilidade de a literatura de um dos poetas mais conhecidos pelos habitantes de Brasília, possivelmente o mais conhecido, embasar um estudo no âmbito da história urbana, visando o cotidiano da Capital Federal durante o período compreendido entre as décadas de 1970 e os anos 2000. Como em todo início de pesquisa, as dúvidas eram muitas, mesmo porque, como arquiteta e urbanista, nosso propósito demandou leitura e compreensão de campos de conhecimento paralelos: a história cultural e a literatura. Com insegurança, começamos a caminhada. Entretanto, à medida que avançamos, nos entusiasmos com a riqueza de conhecimento dessas áreas, que nos permitiu ler Brasília para além de nossa perspectiva profissional. O mundo vivido e narrado pareceu se sobrepor aos planos e informações técnicas, cuja mensagem privilegia dimensões, níveis, zoneamentos, orientações cardiais, atribuindo-lhes outra camada

de significados. Nossos passos foram, aos poucos, se firmando e, antes de esclarecermos as conclusões a respeito da nossa pergunta-chave, é necessário retomar questões que possam, porventura, ter permanecido abertas.

Retomemos, primeiro, os textos de Octavio Paz (1982,2010), para esclarecer como a poesia foi compreendida neste trabalho: como representação e como comunicação social. O escritor mexicano direcionou os caminhos a serem percorridos no empreendimento de uma leitura poética. Guiados por suas reflexões de poeta e ensaísta, pudemos posicionar a poética de Nicolas Behr como criadora de imagens possíveis de Brasília, como uma realidade erguida pelo poeta – que não necessariamente corresponde a uma verdade acontecida. A poesia de Behr foi lida como parte das experiências do poeta com a cidade.

Behr expressou estranhamentos, vivências, seu lugar de fala de morador, e representou a si mesmo e à sua cidade-musa: o poeta e sua cidade se sobrepõem. Octavio Paz (1982, 2010) nos abriu a sensibilidade para compreender os imaginários, sem nos deixar esquecer que esses são fruto de emoções humanas. Nesse ponto, também contribuiu a voz de Gaston Bachelard (1957), que auxiliou a compreensão do imaginário poético como mais complexo que um acontecimento real. Os sentimentos humanos dos poetas levantados por Octavio Paz são os espantos dos seres “maravilhados” que Bachelard anuncia como potencializadores de um movimento em proveito de um “traço de fogo”, um movimento cantador (ou poetizador). Movimento que levou Nicolas Behr, e outros como ele, a retratar obstinadamente sua cidade.

Ambos os autores nos mostraram que há subjetividades na interpretação poética. Hans Robert Jauss (in LIMA, 1983) objetivou esse campo de ideias. A aplicação do método das três leituras consecuti-

vas sustentou, teórico-metodologicamente, as impressões dos poemas selecionados, permitindo tecer uma análise atenta aos aspectos formais e aos sentidos explícitos e implícitos das poesias. Mais que isso, possibilitou acessar aspectos sociais, políticos, culturais, históricos e urbanísticos do Brasil e de Brasília, que se entrelaçaram aos poemas por ausência ou por menção.

Os aspectos históricos e os elementos da biografia de Behr interessaram à terceira leitura da metodologia proposta por Jauss. No entanto, nossa interpretação, em nenhum momento, pretendeu fixar os sentidos dos poemas apenas a tais aspectos. Esteve atenta aos dispositivos da História e da vida do poeta como auxiliares da compreensão e não como chaves da interpretação dos sentidos poéticos, em concordância com as diretrizes de Octavio Paz (1982).

Ao serem retomados os elementos fundamentais da compreensão estética desta pesquisa, um se destaca em todas as bases teórico-metodológicas selecionadas: a figura do leitor. Paz, Spink e Medrado, Foucault, Barthes, Compagnon e Jauss, apesar das divergências em relação à importância da problematização do autor, destacam a figura do receptor como legitimador do sentido.

Nosso leitor já deve estar, neste ponto, ciente de que o papel de Nicolas Behr como autor foi compreendido na pesquisa como o de uma figura consciente, permeada por repertórios interpretativos referentes a aspectos histórico-político-culturais, como autor-sujeito de discursos contemporâneos aos seus poemas, como escritor de lugar de fala expressivo entre o seu público cativo. O método de Jauss, juntamente às determinantes levantadas por Foucault e Compagnon, permitiu posicionar Behr como autor-sujeito, problematizando as condições de produção dos seus escritos como elementos colaboradores da compreensão. Não fazia sentido, apesar de reconhecermos a independência histórica de um poema, compreender

as representações de uma Brasília que se consolidava como Capital sem a consciência prévia dos significados dessa cidade naquele período. Assim como não o fizemos para as condições dessa mesma cidade trinta anos depois. Além disso, acreditamos posicionar nosso poeta nos contextos sociais em que ele se inseriu, o que permitiu evitar interpretações ingênuas de seus poemas.

Nosso interesse voltou-se para a problematização do poeta Behr como cantador oficial de sua cidade e a compreensão dos aspectos que o levaram a essa posição. É Milton Hatoum (2017) quem, ao dedicar linhas de sua narrativa *A noite da espera* ao retrato de Nicolas Behr no bar Beirute, no fim dos anos setenta, nos dá a dimensão da representatividade do poeta em Brasília, motivo pelo qual foi escolhido para guiar esta pesquisa.

A análise dos poemas recortados proporcionou uma partilha de sensibilidades triangular - do poeta, dos outros autores institucionalizados ou literários relacionados e da leitora. A primeira análise *do estranhamento*, presente no terceiro capítulo da dissertação, nos levou à construção de imagens desérticas da cidade de Brasília durante os anos de 1970. Acessamos a vivência de um adolescente que se sentia aprisionado nas paredes de concreto dos edifícios (ou blocos) de uma cidade vazia de esquinas, de botequins, de cruzamentos e de valores urbanos tradicionais a que ele estava habituado. Uma cidade vazia, ainda, de sua gente. Esse sentido, portanto, corroborava a ideia e os discursos sobre o princípio da Capital, insistentemente afirmada como um deserto. Mesmo sem o pretender, os poemas de Nicolas Behr reforçaram um imaginário sobre Brasília, atribuindo sua dimensão de ponte entre um Brasil litorâneo e um Brasil sertanejo. É importante lembrar que essas terras não eram somente trilhadas por lobos guarás, mas caminhos antigos a sulcavam: Planaltina já marcava os mapas das terras do Distrito Federal desde a primeira metade do século XIX.

Mas nosso tempo é o dos anos de 1970. O panorama político-social vivido pela população brasileira desses anos, em especial para a Capital, mostra um cenário de intensa repressão, censura e exílio social, e notamos que Nicolas Behr, por motivos diversos sobre os quais não nos cabe dissertar, não priorizou o retrato desses temas. O que não corresponde a dizer que o poeta nunca tenha abordado esse momento político.

Sabemos que Behr foi preso, acusado de obscenidade. Porém poucos são seus poemas que denunciam as imposições da ditadura no cotidiano urbano da Capital. A cidade da qual fala não parece viver uma situação de repressão e violência. A crônica-poesia de Clarice Lispector (1999:51), a exemplo, nos leva de forma mais clara à construção do imaginário de um cotidiano desse momento na Capital: “A moça me revistou toda no aeroporto. Eu perguntei: tenho cara de subversiva? Ela disse rindo: até que tem. Nunca me apalparam tanto, Virgem Maria, até que é pecado”.

Os poemas behrianos analisados registraram a vivência do morador do centro, do Plano Piloto, lançando críticas ao desenho de Lucio Costa e ao urbanismo moderno. Curiosamente, suas impressões e sentimentos coadunavam-se com a crítica ao movimento moderno e à cidade funcionalista no plano internacional. É possível associar a ausência da imagem urbana de Brasília, da cidade reprimida e vigiada, nos poemas de Behr pelos vínculos que manteve com a poesia marginal dos anos de 1970 - que não pretendia mais, em contraponto à poética vigente na década anterior, engajamentos políticos. Contudo, é relevante relembrar que o poeta Cacaso, contemporâneo e igualmente envolvido no movimento dos poetas marginais, deixou poemas em que esses temas parecem substanciais: “Minha pátria é minha infância:/ por isso vivo no exílio”. (CACASO, 1978).

Behr reconhece-se e é reconhecido pela crítica literária, pelos pro-

cessos de veiculação de seus escritos, como poeta às margens, excluído dos padrões editoriais. Propusemos refletir sobre essa marginalidade: seria ela de forma ou conteúdo? Interessava o aspecto levantado por Octavio Paz da tradição moderna “maldita” dos poetas, a tradição de dissidência da ordem estabelecida, a tradição marginal.

Nicolas Behr escreveu a partir de um ponto de vista central, de morador do núcleo social privilegiado da Capital. O Plano Piloto não abrigou os construtores da cidade, mas os governantes, os burocratas e a parte mais rica de sua população. Aos menos favorecidos, restaram as habitações “satélites”, as reais margens brasilienses. O cotidiano dessa gente não foi contemplado na primeira fase dos versos behrianos. As críticas do poeta direcionaram-se aos vazios, às formas racionais modernas, pouco às margens e aos cotidianos de seus moradores sem lugar na Brasília proposta por Lucio Costa. O cotidiano da Capital dos anos setenta, no entanto, nos pareceu ir além da sua inovadora geometria, dos seus blocos de concreto e das formas arrojadas de seus monumentos – elementos privilegiados nos poemas analisados. Habitar a cidade abrangia centro e periferia, cerne e margens, Plano Piloto e Cidades-Satélites. Vimos durante o desenvolvimento da dissertação e reafirmamos que a voz do *rap* periférico relacionou melhor esse conflito, acuradamente registrado por Carlos Drummond de Andrade em seu poema “Confronto” (1984).⁴⁹

49 Confronto

A suntuosa Brasília, a esquálida Ceilândia/ contemplam-se. Qual delas falará/ primeiro?
Que tem a dizer ou a esconder/ uma em face da outra? Que mágoas, que ressentimentos/
prestes a saltar da goela coletiva/ e não se exprimem? Por que Ceilândia fere/ o majestoso
orgulho da flórea Capital?/ Por que Brasília resplandece/ ante a pobreza exposta dos
casebres/ de Ceilândia,/ filhos da majestade de Brasília?

[...](DRUMMOND DE ANDRADE, 1984: 122-123)

Acreditamos que a poesia de Behr pode ser lida como marginal se considerarmos sua forma, suas escolhas de linguagem, a estrutura despreziosa e os temas banais que ditavam o movimento poético setentista. No entanto, com relação ao conteúdo, que era a real marginalidade poética levantada por Octavio Paz (1982) e pelos poetas como Rimbaud e Baudelaire, seu foco se distancia de autores que retrataram os reais indivíduos marginalizados e as periferias - margens - de suas cidades e sua gente.

As representações contidas nos poemas permitiram a construção de imagens de alguns dos espaços culturais jovens da Brasília daqueles anos. Foi possível construir um cenário da vida noturna da cidade da época, desenrolada em locais como a Superquadra 109 Sul. No entanto, não consideramos verdadeira a afirmação de que fomos capazes de compreender, apenas por meio das representações poéticas apresentadas, a cena contracultural da cidade. Os lugares alternativos, verdadeiramente *undergrounds*, onde ocorriam as reuniões de estudantes e jovens inconformados com o regime militar e partícipes dos movimentos contraculturais da cidade não foram contemplados nos poemas de Nicolas Behr.

Fomos capazes de acessar um imaginário parcial da Capital dos anos setenta, que não creditamos ser coerente concluir como “social”. Acessamos o cotidiano de um morador socialmente privilegiado, conhecido amplamente por dizer, incansavelmente, seus discursos de estranhamento com relação ao plano-maquete de Lucio Costa. Contudo, mesmo os cotidianos representados do Plano Piloto pareceram vagos. Ao fim de nossa análise, a cidade estava ainda imprecisa e a espessura da vivência precisou ser buscada a partir de elementos exteriores à obra, como os percursos percorridos pelo poeta.

Passadas três décadas, Behr permaneceu fiel à sua musa inspiradora

Brasília. Dois dos momentos político-sociais brasileiros fervilhantes compreendidos no recorte histórico deste trabalho – ditadura militar e *impeachment* do primeiro presidente eleito democraticamente – foram pouco contemplados nas poesias analisadas. O Plano Piloto permaneceu sendo a sua compulsão poética de certa forma estável, como um desenho que se vai aos poucos preenchendo, saturando-o de cor, de vida, de sons.

O poeta demonstrou, na segunda fase, a leitura de autores que se encontravam em posição de destaque na crítica ao urbanismo moderno, como James Holston. Behr retomou também escritores literários que trataram de forma crítica o desenho da Capital, como foi o caso de Clarice Lispector. Apesar de ter permanecido crítico ao desenho urbano brasiliense, Nicolas Behr demonstrou ter se ajustado à Capital e nela ter encontrado seu lugar.

O entorno de Brasília e sua gente começaram a aparecer nos poemas, mesmo que de maneira ainda tímida, mas não com a legitimidade da voz do *rap*. Behr permaneceu com um discurso enunciado a partir do centro, sua “estética de superquadra”, só que se apropriando de bases mais sólidas para suas críticas. Não se vê nos poemas a grande inversão das cidades-satélites, desde que é nelas que a maior parte da população de Brasília vive. Ceilândia, por exemplo, concentra o dobro da população do Plano Piloto. Os filmes do ceilandense Adirley Queirós, “filmes de vingança” (QUEIRÓS in CASTRO, 2018), são representações mais nítidas da totalidade e dos contrastes que constituem a Capital Federal, no fundo ela própria uma amostra de nosso país.

Queirós, apesar das diferenças de linguagem que o separam dos escritores expoentes da estética marginal contemporânea, aproximou-se deles pela percepção interior do espaço vivido da Ceilândia. O último filme dele, “Branco sai, preto fica” (2014), tem como título

a frase dita por um policial durante a invasão de um baile funk na Ceilândia dos anos de 1980, acontecimento real. O filme apresenta uma “Brasília paralela”: para ir da Ceilândia ao Plano Piloto é preciso um passaporte que identifica, entre outras informações, a etnia das pessoas. O exagero representado é a extrapolação da vivência da discriminação, da segregação social que separa Plano Piloto e suas cidades-satélites.

A retaliação simbólica está no enredo do longa. Queirós (in GARRET, 2014) afirma ser o filme uma “vingança declarada” contra o Estado, contra os policiais, contra uma sociedade racista.

Creemos relevante reconhecer os limites que as representações dos poemas oferecem. No papel de legitimadoras do sentido, há atmosferas que a poesia de Behr não nos permite alcançar, ou o que Paz (1982) explicaria como “viver o poema”. Enquanto percorremos os itinerários afetivos do poeta, fomos capazes de vislumbrar cenários e vivências que os poemas não abraçaram. Os poemas recortados e analisados trataram pouco da dimensão do vivido, dos espaços habitados e “amados”, que seriam dificilmente descobertos por meio das fontes de pesquisa tradicionais.

Aqui retomamos duas de nossas perguntas-guias: como relacionar a posição individual desse poeta no âmbito dos imaginários sociais? E que lugares da cidade e que cotidianos foram possíveis de apreensão nos poemas estudados?

Consideramos verdadeira a afirmação de que o lugar de fala de “poeta oficial” da cidade foi adquirido por Behr após uma identificação dos *outsiders* como ele com seus poemas. Ou seja, sua posição não parece apenas individual, mas fruto de conversas e discursos disseminados, de leituras consagradas e de sentimentos partilhados. Os lugares da cidade que as poesias recortadas permitiram alcançar

foram, em sua maioria, locais institucionalizados ou, quando não “oficiais”, amplamente divulgados pela cultura do momento. Percorrer os itinerários do poeta após finalizar as análises dos poemas foi um artifício utilizado para acessar os cotidianos da Brasília estudada, mesmo considerando os percursos nas suas diferentes temporalidades, e nos parece que, após esse momento, a dimensão vivida da cidade saltou aos nossos olhos.

Em contrapartida, percorrer um itinerário dos anos recentes da segunda fase da obra do poeta se tornou desnecessário, visto que ele já se assegura, neste momento, como “o poeta de Brasília”. Após os anos noventa, Nicolas Behr permaneceu circulando como poeta oficial da cidade pelos eventos populares da Capital. É possível encontrá-lo como guia em passeios para conhecimento da flora do cerrado e pelos pontos turísticos de sua Brasília. Ainda podemos encontrá-lo nas páginas dos jornais locais, onde permanece aparecendo como referência cultural brasileira.

A identificação entre poeta e cidade tornou-se tão convincente que Behr emprestou sua imagem para circular em adesivos nos ônibus urbanos para lembrar a população da importância de se estar em dia com os impostos fiscais da Capital no ano de 2014.

E, retomando a questão inicial sobre a possibilidade de se compreender o cotidiano da Capital por meio do imaginário e da representação contidos nas poesias de Nicolas Behr, finalizamos concluindo que o poeta nos permitiu navegar pelos lugares absorvidos pelo imaginário parcial social de quem habitou o Plano Piloto no seu início: pela rodoviária, no cruzamento dos eixos, pelos comércios locais, superquadras, bar Beirute e, principalmente, pelo vazio de gente que ainda impregnava e impregna esses espaços. Reiteramos, no entanto, que a dimensão cotidiana parece ter aparecido nos versos de forma incompleta. Assim, os poemas possibilitam uma com-

preensão possível do cotidiano de Brasília, mas ainda fragmentária. Pelas representações e pelo imaginário poético, fomos capazes de apreender certas imagens, partes de um todo que requer uma atenção mais cuidadosa.

Behr, seus versos simples e seus percursos pela cidade, nos guiaram para as descobertas da rotina do jovem do Plano Piloto dos anos de 1970. Por meio de um olhar sobre outro olhar, o do poeta, pudemos construir uma entre as possíveis versões da História Cultural de Brasília, relacionando a História Urbana à sua Literatura. Insistimos que esse olhar jamais ambicionou uma interpretação única, somente uma versão entre as versões dessa História.

Entre representações de eixos, blocos, balões, quadras e protagonistas, Behr mostrou sua desconstrução de discursos míticos e seu encantamento adquirido pelo urbanismo utópico de uma cidade que sintetizou um sonho de um momento histórico que governantes, intelectuais e artistas foram capazes de inspirar em tanta gente: uma confiança no futuro. Hatoum (2017: 213) retrata Nicolas Behr recitando poemas no seu bar de afeto Beirute. Versos tais que nos parecem condensar os sentimentos despertados por Brasília no jovem poeta entrevistado durante este trabalho: “Cidade sem amor morre no **vazio**... Da **solidão** nasce a **poesia**”. Agradecemos a Nicolas Behr, que nos permitiu navegar por outra espessura da História Urbana da Capital.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Martin Claret, 2006 (Primeira Ed. 1857).

ALMANDOZ, Arturo. *Notas sobre História Cultural Urbana*. Una Perspectiva Latinoamericana. Universitat Politècnica de Catalunya: Departament de Composició Arquitectònica, 2002.

ALMEIDA, Alexandra Vieira de. *As facetas do sagrado e do literário na poesia mística de San Juan de la Cruz e de Murilo Mendes*. Tese apresentada ao Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Favelário Nacional*, in *O Corpo*, Record, Rio de Janeiro, 1984.

ASSUMPÇÃO, Gleici Aparecida de. *As representações sociais do rap brasiliense na mídia regional da cidade*. 295f. Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação Social da Universidade de Brasília – Unb, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes: 1989. (Primeira Edição: 1957).

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. In: *Estética da Criação Verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. cap. p. 279-326

BASTOS, Laíse Ribas. *Do fenômeno poético à experiência urbana: (por) uma poesia de Nicolas Behr*. Dissertação apresentada a Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

BATISTA, Marina Oliveira Vaz; PEIXOTO, Elane Ribeiro; PERES, Janaína Lopes Pereira; WALDVOGEL, Alana Silva. *O rap da Ceilândia* (comunicação). In: XVII ENANPUR, São Paulo, 2017.

BARBOSA, Maria da Glória. *O cristal e a chama. A linguagem literária que traduz o objeto Brasília*. Secretaria de Estado e de Cultura, Brasília, 2002.

BARRAL, Gilberto Luiz Lima. *Nos bares da cidade: Lazer e sociabilidade em Brasília*. 231 p. Defesa de Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

BARROSO, Eloisa Pereira. *Brasília, as controvérsias da utopia modernista na cidade de palavras*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2008.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa, Portugal: 2004. Primeira Edição: 1968.

BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central*. Brasília: Solo, 1994.

BLOOM, Harold. *Uma elegia para o cânone*. In: _____. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BOMENY, Helena. *Utopias de cidade: as capitais do modernismo*. In: GOMES, A. de C. O Brasil de JK. Rio de Janeiro, Ed. FGV/CP-DOC, 1991.

BOMFIM, Zulmira Áurea Cruz. *Cidade e Afetividade*. Estima e construção dos mapas afetivos de Barcelona e de São Paulo. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

BRANDÃO SANTOS, Luis Alberto. *Cidade literária, urbanismo arcaico: Brasília de Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto*. Revista do CESP – v. 22, n. 30 – jan.-jun. 2002, p. 87-98.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório / Comissão Nacional da Verdade. Brasília, 2014. 976 p. (Relatório da Comissão da Verdade; v.1).

CABAÑAS, Teresa. *A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença*, Disponível em: <<http://cisi.unito.it/Artifara/Rivista5/testi/oesiamarginal.asp>>, acesso em 02 de março de 2017.

_____. *Os surpreendentes caminhos da estética: a poesia marginal dos anos 70*. Revista Chilena de Literatura, número 88, p. 9-36, 2014.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Companhia das Letras, São Paulo, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1973.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Senac, 2011.

CARVALHO, Bernadete Aparecida de. *Brasília literária: de quem para quem*. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras da Universidade de Brasília – UnB. Brasília: 2010.

CEBALLOS, Viviane Gomes de. “*E a história se fez cidade...*”: a construção histórica e historiográfica de Brasília. Dissertação apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas, 2005.

CHACAL, Ricardo Carvalho Duarte. *Posto 9, Relume-Dumará*. Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Restos Mortais e o fim do poeta marginal*. Correio Braziliense. Brasília, 27/06/80.

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O autor*. In: _____. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

COSTA, Lucio. *Brasília, cidade que inventei: Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: Iphan, (1957) 2014.

_____. *Brasília revisitada 1985/87: Anexo I do Decreto nº 10.829 de 14 de outubro de 1987*. In: Diário Oficial do Distrito Federal, suplemento, ano XII, nº 194,14 de outubro de 1987.

CROCE, Benedetto. *A história da poesia e a personalidade do poeta*. In: _____. *A poesia*. Porto Alegre: UFRGS, 1965.

CUGGENBERGER, A. (1987). Pessoa. Em FRIES, Heinrich (org.), *Dicionário de Teologia. Conceitos Fundamentais da Teologia Moderna*. São Paulo: Edições Loyola. p. 239-252.

CULLER, Jonathan. *Saussure*. Londres: Fontana, 1976.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Martin Claret, (1902) 2002.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERRÉZ. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

FILGUEIRA, André Luiz de Sousa. “*Eu quero ser feliz agora*”: amor, existência e hipermodernidade no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro. Tese apresentada ao Departamento de Letras da Universidade de Brasília, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, Ed. Loyola, São Paulo, 1996.

_____. *O que é um autor?* In: _____. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Brasís, Brasil, Brasília*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

_____. *Casa-Grande & Senzala*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1998.

FURIATI, Gilda Maria. *Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica*. Dissertação apresentada a Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2007.

GAGLIARDI, Caio. *O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões*. Revista Estudos Avançados da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, v.24, n.69, p.285-299, 2010

GOMES, Renato Cordeiro. *Que faremos com esta tradição? Ou: relíquias da casa velha*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Salvador - Bahia, v. 05, p. 43-54, 2000.

GURGEL, Antonio de Pádua. *Jornal da Década de 70*. Vitória: Pro Texto Comunicação e Cultura, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. *The Work of Representation*. In: HALL, Stuart (org.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.

HATOUM, Milton. *A noite da espera*. Coleção: O lugar mais sombrio (série) – Vol.1. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLANDA, Frederico de. *O espaço de exceção*. Brasília: EdUnB, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 Poetas hoje – Antologia*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

_____. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. *As fronteiras móveis da Literatura*. 2017. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/esses-poetas-anos-90/>>, acesso em 20/03/2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e MESSEDER, Carlos Alberto Pereira. *Poesia Jovem Anos 70 - seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e críticos e exercícios (poemas)*. São Paulo: Editora Abril – Educação, 1982

HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e de sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HORTA, Anderson Braga. *A poesia rege Brasília*. Revista Cerrado – n.5, Brasília, 1996, p.76-85.

HORTA, Anderson Braga; VIANNA, Fernando Mendes; RIVERA, José Jeronymo. *Poetas do Século de Ouro Espanhol / Poetas del siglo de oro espanhol*. Brasília: Thesaurus, 2000.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43 – 61.

_____. *O texto poético na mudança de horizonte da leitura*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: F.Alves, 1983. p.305-58.

JUNIOR, Rogério Galeno do Nascimento. *O rock brasileiro dos anos 80 na construção do imaginário urbano: perspectiva de fomentação do turismo cultural*. Dissertação apresentada ao Departamento de Turismo da Universidade de Brasília – UnB, Brasília: 2015, 99 p.

JUNQUEIRA, Virgínia. *A cidade e seus artistas: o Grupo Cabeças na cena brasileira entre 1978 e 1987*. Revista Em Tempo de Histórias – Publicação do Programa de Pós Graduação em História PPG-HIS/UnB, n.10, Brasília, 2006.

KUBITSCHKEK, Juscelino. *Por Que Construí Brasília*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada*. In: BOSI, Alfredo, *Leitura de Poesia*, São Paulo: Editora Ática, 1996.

LEITÃO, Francisco; FICHER, Sylvia. *O legado Cultural de Brasília*. In: *Brasília 19602010. Passado, presente e futuro*. Francisco Leitão (organizador). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009. (p.17-79).

LIMA, Alexandre Siqueira. *Primavera nos dentes: desbunde, anti-comunismo e repressão na cidade em quadrinhos (1972-1973)*. 205f, Brasília. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília – UnB, 2017.

LIMA, Vanessa Bastos; SEIDEL, Roberto Henrique. *Literatura marginal e cultura da periferia: Uma análise da obra Capão Pecado, de Ferréz*. “Pontos de Interrogação n. 1”, Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia, Campus II — Alagoinhas, p. 137-151.

LISPECTOR, Clarice. *Brasília e Brasília: Esplendor*, in Para não esquecer. Rocco, Rio de Janeiro, 1999, p. 40-63.

LÚCIO, Néio; GUERRA, Kito. *Cabeças*. Brasília: Cabeças-Centro Brasiliense de Arte Cultura, 1989.

MACHADO, Marília. *Escala residencial. Superquadra – pensamento e prática urbanística*. In: *Brasília 1960/2010 passado, presente e futuro*. Francisco Leitão (organizador). Brasília : Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.

MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Editora do Autor, 2004.

MARTINS, José de Sousa. *Vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo : São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha*. São Paulo: Hucitec, 1992.

MENEZES, Marilene Resende de. *O lugar do pedestre no Plano Piloto de Brasília*. 206f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – UnB, 2008.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

NASCIMENTO, Elisa Fonseca. *Arte e técnica na obra de Joaquim Cardozo: notas para a construção de uma biografia intelectual*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

NEGRÃO DE MELLO, Maria Theresa. *Se essa quadra fosse minha*. In: *Narrativas a céu aberto: Modos de ver e viver em Brasília*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1998.

NEVES, Fábio Pereira das. *Um contexto mais amplo de “equilíbrio” dos contrários a partir da reflexão sobre a poesia em “O arco e a lira” de Octavio Paz*. 93f, Rio de Janeiro. Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica, Departamento de Filosofia, 2014.

NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NUERNBERGER, Renan. *Projeto em interregno: reflexões sobre Brasília em poemas de João Cabral*. Revista Opiniões, n. 19, 2016, p.89-100.

NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília: A fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *Literatura marginal: questionamentos à teoria literária*. Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 31-39, jul/dez. 2011.

ORLANDI, Eni. Discurso e texto. *Formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.

PANIAGO, Paulo. *No compasso das letras*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

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

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PEREIRA, Carlos Alberto Messender. *Literatura comentada, Poesia Jovem dos anos 70*. São Paulo: Ed. Abril, 1982. Revista História da Educação N.2, Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2005.

_____. *Retrato de Época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Eva Wairos; ROCHA, Lucia Maria Franca. Anísio Teixeira e o plano de educação de Brasília.

PEREIRA, Lucas Brasil. *Representações sociais de Brasília: “os sonhos foram feitos para serem vividos, mas se não forem vividos valeu a pena terem sido sonhados”*. Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2011, 81p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *História, memória e centralidade urbana*. Revista Mosaico, v.1, n.1, p.3-12, jan./jun., 2008

PINHEIRO, Eloísa Petti; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Orgs.). *A cidade como história. Os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo*. Salvador, EDUFBA, 2005.

PINTO, José Roberto de Almeida. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília, Thesaurus, 2003.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte*. In: Folha de São Paulo, 23/03/1980 e 30/03/1980.

PORTAL, Marcela de Castro Lauredo. *O mundo desde o fim: a poética negativa de Antonio Cicero*. 209f, Tese apresentada ao Departamento de Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ, 2017.

QUINTÃO, Thales Torres. *Os Media e a Construção dos Caras-pintadas*. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, Ano 3 - Edição 4 – Junho-Agosto de 2010.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos*. 2º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

RODRIGUES, Leandro Garcia. *Ana Cristina Cesar: Não tão Marginal Assim*. Paraná, Diálogo e Interação: 2011.

SALMERON, Roberto Aureliano. *A Universidade Interrompida Brasília 1964-1965*. Brasília, Ed. UnB: 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Maria Clara Dunck. *A contracultura do segundo pós-guerra: um estudo comparativo entre a poesia marginal de Jack Kerouac e Nicolas Behr*. 144f, Brasília, Dissertação apresentada ao Departamento de Letras da Universidade de Brasília - UnB, 2012.

SANTOS, Tiago Borges dos. *Lira Pau-Brasília: entre fardas e superquadras: poesia, contracultura e ditadura na Capital (1968-1981)*, 220f, Brasília, Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília – UnB, 2008.

SENA, Custódia Selma. *Uma narrativa mítica do sertão*. In: SENA, C.S. e SUAREZ, M. (orgs.). *Sentidos do Sertão*. Goiânia: Cànone Editorial, 2011, p.101-121.

SEVERINO, Francisco. *Braxília em estética de superquadra*. *Jornal de Brasília*. Brasília, 18/01/93.

SILVA, Ana Claudia Salomão da e PAZ, Ravel Giordano. *Observações sobre a aplicação da metodologia da Estética da Recepção a Helena, de Machado de Assis*. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 3, ano 10, n. 14, 2014.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. *A construção de Brasília: modernidade e periferia*. Goiânia: UFG, 1997.

SILVA, Maxçuny Alves Neves da. *Flor em ferro e cimento armado: a manifestação de ser e do espaço na poética de Brasília*. 116 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SIMON, Iumna e DANTAS, Vinicius. *Poesia ruim, sociedade pior*. In: *Novos Estudos (Cebrap)*, No. 12, São Paulo, 1985, p.48-61.

SOUSA, Simone Aparecida. *Discurso, autor e sujeito dentro da obra A Ordem do Discurso de Michel Foucault: uma análise metadiscursiva*. *Revista eletrônica Darandina* – v.03, n.1 – nov. 2010.

SPINELLI, Daniela. *Desconstruindo Brasília: Uma reflexão sobre a as crônicas Brasília e Brasília: Esplendor*, de Clarice Lispector. Anais do SILEL. V. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

SPINK, Mary Jane; MEDRADO, Benedito. *Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico metodológica para análise das práticas discursivas*. In: SPINK, Mary Jane P. (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. 2ª ed., São Paulo: Cortez, 2000.

TEIXEIRA, Anísio. *Plano de Construções Escolares de Brasília*. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. Rio de Janeiro, 35 (81): 195:199, jan./mar. (1960).

VEIGA-NETO, Alfredo. *Linguagem, discurso, enunciado, arquivo, episteme....* In: Foucault & a Educação. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VIDAL, Laurent. *De nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*, Trad. Florence Marie Dravet. Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

WILLER, Cláudio. *O pornógrafo de Brasília*. Singular & Plural. São Paulo, fevereiro de 1979.

Referências do poeta Nicolas Behr

BEHR, Nicolas:

Mimeografadas:

Iogurte com farinha –1977.

Grande circular – 1978.

Caroço de goiaba –1978.

Chá com porrada –1978.

Bagaço –1979.

Com a boca na botija –1979.

Parto do dia –1979.

Elevador de serviço –1979.

Pão sai nissol – 1979.

Sempre viva –1979.

Posições – 1979.

Entre quadras –1979.

Te amo 24 horas por segundo –1979.

Brasília desvairada –1979.

Saída de emergência –1979.

Kruh – 1979.

303-F-415 – 1980.

L2novesforaW3 – 1980.

Fotocopiadas:

Por que construí braxília – 1993.
Beijo de hiena – 1993.
Pelas lanchonetes dos casais felizes – 1994.
Segredo secreto – 1996.
Estranhos fenômenos: poesia reunida – 1977.
Viver deveria bastar – 2001.
Umbigo – 2001.

Offset:

Poesília (poesia pau-brasília) - 2002
Menino diamantino – 2003.
Peregrino do Estranho – 2004.
Braxília revisitada vol. I- 2004.
Restos Vitais (coletânea) – janeiro de 2005
Vinde a Mim as Palavrinhas (coletânea) – junho de 2005
Primeira Pessoa (coletânea) – outubro de 2005.
Iniciação à Dendrolatria – 2006
Laranja Seleta – 2007
_____. *BrasíliaA-Z*. Edição independente. Brasília, 2014.

Livros disponíveis em: <<http://www.nicolasbehr.com.br/livros.php>>, acesso em: 19/06/2018.

