

Pilar Lago Santos

**EU (TAMBÉM) ENGOLI BRASÍLIA:
POESIA E UTOPIA NA OBRA DE NICOLAS BEHR**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO

2010

Pilar Lago Santos

Eu (também) engoli Brasília:

Poesia e Utopia na obra de Nicolas Behr

Monografia apresentada ao
Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia
Universidade Católica de São
Paulo como requisito para
obtenção do título de
Especialista em Literatura,
sob a orientação da Prof^a.
Dr^a. Maria Rosa Duarte de
Oliveira

SÃO PAULO

2010

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos homens da minha vida: Nicolas Behr, meu eterno poeta; e Vinicius Lousa, meu grande amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Nicolas por ter aberto as portas de sua casa, ter me dado dicas de leitura, me presenteado com livros, e que tão generosamente nos brinda com seus poemas. À minha mãe pela força única que me deu e por ser exemplo máximo de ser humano. Ao meu pai, pela irreverência e carinho com que trata os meus dias. Ao meu marido, Vinicius Lousa, por me mostrar todos os dias do que eu ainda sou capaz e acreditar em mim muito mais do que qualquer um. À minha orientadora, Prof^a Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela paciência, ensinamentos e carinho com que tratou este projeto ousado de minha vida. Aos amigos, Mizuka, Valter, Wellington, Samuel Sasso e Antônio. Às amigas, Mari, Lidiane, Eloisy, Nathália e Fabiana Martins. Sem essas pessoas meus dias neste longo caminho teriam sido deveras desinteressantes.

Mas nem toda a solidão do mundo seria capaz de impedir o crescimento de um sonho. E a cidade de concreto, povoada de palácios silenciosos, começou a gritar. Abaixo do grande céu azul e acima da interminável poeira vermelha não havia mais a cumplicidade do vazio vegetal. Histórias foram surgindo, novos candangos foram chegando. Mil vivências de mil raças confluíram para a região. Éramos todos estrangeiros, até mesmo os nascidos aqui.

(...) o sonho que fez Brasília nascer é o mesmo que embala as noites de seus habitantes contemporâneos: o desejo de beijar a face de um novo país, construído a partir da solidariedade de mãos trabalhadoras e da beleza das linhas arquitetônicas, do afeto que se reconhece no diferente e da delicadeza de um povo que se encontra submersa.

(Roberto Seabra)

RESUMO

Este trabalho investiga a relação entre homem e cidade na obra poética de Nicolas Behr (1958), poeta contemporâneo cujo projeto foi criar Braxília, uma cidade-poema construída a partir transmutação de outra cidade: Brasília. Entender a cidade e a maneira como o homem se relaciona com ela, é o grande enigma a ser decifrado na obra de Behr, entendida aqui como transcrição poética capaz de reconstruir a utopia de uma cidade-poema como Braxília sobre a desconstrução paródica de uma outra utopia: o plano-piloto de Brasília como símbolo da modernidade. À luz dos estudos de Walter Benjamin sobre a relação entre o poeta e a cidade, especialmente na obra de Baudelaire, fez-se a análise do corpus composto por 10 poesias recolhidas dos livros **Poesília – Poesia Pau-Brasília, Primeira Pessoa e Vinde a Mim as Palavrinhas**, coletâneas de obras mimeografadas lançadas entre 1977 e 2001, que compõem o projeto de construção da cidade de Braxília, musa do ousado projeto utópico de Nicolas Behr. Ao lado dessa perspectiva teórica, considerou-se também como fundamentos para a reflexão crítica aqueles movimentos literários e obras que tiveram papel relevante na poesia de Behr, como os poetas marginais e os movimentos da contracultura, todos eles deglutidos e inscritos em seu projeto poético, seguindo de perto a lição Oswaldiana. O resultado dessa pesquisa revelou em que medida é possível inscrever a obra poética de Behr na vida das cidades pela via da poesia entendida também como práxis política.

Palavras-chave

Nicolas Behr; poesia contemporânea; cidade; Brasília; utopia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DESTE UNIVERSO CERRATENSE	08
CAPÍTULO 1 - DECIFRA-ME OU TE DEVORO: O ENIGMA DA CIDADE	15
1.1 A POLIFONIA	16
1.2 O PRODUTO DA DIMENSÃO INTERIOR	17
1.3 BAUDELAIRE E OS ASPECTOS DA CIDADE MODERNA	29
CAPÍTULO 2 - CONFLUÊNCIAS E AFLUÊNCIAS	26
2.1 A PROVOCAÇÃO MODERNA	26
2.2 SER OU NÃO SER PAU-BRASIL: A GERAÇÃO DE 22	27
2.3 ENTRE BATER E BEATIFICAR: GERAÇÃO BEAT	30
2.4 VIVA À PALHOÇA: TROPICALISMO E REBELDIA	34
2.5 OS VERDES NEGROS ANOS 70	35
CAPÍTULO 3 - A TRANSFORMAÇÃO DA MUSA	38
3.1 A MUSA E O PROJETO DE CIDADE DO FUTURO	38
3.1.1. O PLANO- PILOTO DE BRASÍLIA	39
3.2 BRAXÍLIA: UMA CIDADE-POEMA	43
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
4 BIBLIOGRAFIA	72
5 ANEXOS	78
5.1 APENDICE 1: POETA MARGINAL? EU, HEIN?	78
5.2 APENDICE 2: GERAÇÃO MIMEÓGRAFO	79
5.3 APENDICE 3: RETRATOS DE UMA GERAÇÃO BRASILIENSE	80

Introdução

Deste universo cerratense¹

Brasília, desde sua construção, desperta ódio e desejo, misticismo e paixão, agregando em si todos os cantos do país, vários credos e raças que a tornaram o sincretismo da cidade moderna brasileira. Às vésperas de seu aniversário de 50 anos, a jovem capital anseia por ser habitada não só por aqueles que estão de passagem, mas por quem deseja se fixar. Criada a partir de duas retas em forma de cruz, em meio a misticismo, devoção e utopia; é exemplo da arquitetura de vanguarda do país e da esperança do crescimento econômico, mais ainda falta a ela deixar de ser uma mini-maquete conhecida apenas pela artificialidade e pelo domínio do poder e passar a transpirar o cotidiano daqueles que nela habitam

Sob o signo da poesia, vem sendo de maneira quase que espantosa investigada. De Clarice Lispector, passando por Affonso Romano de Sant'anna até chegar à contemporaneidade, muitos são os poetas que tentaram decifrar o enigma desta cidade. Contemplar Brasília poeticamente já deixou há muito tempo de ser apenas um visã árida do planalto central. Nesta saga pelo centro-oeste brasileiro é contínua a busca do preenchimento dos espaços vazios criados propositalmente por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

A escolha da poética contemporânea do escritor Nicolas Behr como objeto deste estudo se dá por dois motivos. O primeiro reside no âmbito literário, pois entendo que obra de Behr é de extrema relevância não só por deflagrar a cultura do centro-oeste, mas acima de tudo por universalizar a problemática da relação do homem com a cidade em sua literatura por meio do binômio Brasília x Braxília. Sob a palavra de ordem da ruptura, transgride os padrões estéticos tradicionais da arte literária. O segundo motivo é extremamente pessoal, na medida em que eu, na qualidade de estrangeira na capital, reconheci na obra de Behr traços de minha experiência vivida em

¹ Cerratense é a expressão usada para designar tudo aqui_____.lo que é proveniente do cerrado.

Brasília, sendo para mim o fechamento de um ciclo, no qual não mais me sentirei em dívida com a cidade.

Nikolaus Humbertus Josef Maria Von Behr é mato-grossense de Cuiabá e chegou a Brasília entre os 14 e 15 anos. Dois anos mais velho do que a capital, suas histórias se confundem. A descoberta da cidade foi também a descoberta de si mesmo em uma das fases mais difíceis da vida de qualquer um: a adolescência. O relacionamento tenso que estabeleceu com Brasília é a matéria-prima de sua poesia e essencial para a construção de sua poética.

A família de Behr não foi a única a vir para a cidade em busca da essência do bordão máximo pelo qual ficou conhecida de “Capital da esperança”. O sonho de Juscelino Kubitschek era o sonho do Brasil.

Não por acaso eram os anos 70, quando por todo o país o clima contracultural estabelecia uma nova visão de arte. A poesia ganhava a liberdade das ruas e agregava influências do movimento *hippie*, do *punk* e do *Rock n’ Roll*, transformando a visão da juventude que ansiava por responder na arte aos desmandos da ditadura militar.

Ao final desta década, a juventude de Brasília tomou as ruas, levou a poesia a todos os lugares, invadindo os espaços públicos, muros, conjuntos comerciais, superquadras, paradas de ônibus, etc. Foi a primeira geração que ousou se “apossar de Brasília” e mudar a imagem de cidade fria e de passagem. Imersos na contracultura e oriundos da poesia marginal, os poetas da chamada *Lira Pau-Brasília* propunham-se a lançar um olhar crítico e irreverente sobre a moderna e jovem capital do país.

A *Lira Pau-Brasília*, influenciada diretamente pelo modernismo da Geração de 22, era um grupo inovador que propunha levar a arte da Geração Mimeógrafo às escolas públicas da capital. Reunidos em torno da obra **Merenda Escolar – Um lance Poético**, os integrantes não eram fixos, mas tinham em Behr um dos grandes entusiastas.

A idéia intuitiva do incessante fazer poético onde as portas para o experimentalismo estavam sempre abertas, acabou não tendo continuidade,

assim como quase tudo que se fazia à época. Sem pretensão de se transformar em tradição ou cânone, esses poetas criticavam a perenidade da arte, e o movimento, assim como efusivamente nasceu, logo também morreu.

No cenário contracultural brasiliense não se pode deixar de destacar o *Centro Cultural Cabeças* ícone da arte marginal, localizado na Asa Sul da cidade, que reunia em festivais de música, poesia e pintura toda a juventude desta geração. Era um lugar onde, como Behr destaca, “se encontravam para viver e viver a arte”.

Neste período, preso por porte de material pornográfico², Behr se envolveu naquilo que ficou conhecido e nomeado por ele de o *Prosexo*. Com sua poesia elogiada por Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Drummond de Andrade, nas cartas que constavam do processo como recomendações de soltura, Nicolas viu sua obra ganhar definitiva projeção nacional. Por sorte, ou apenas porque a abertura política já era dada como certa, ficou apenas um dia na prisão. Posto isso, passou a integrar diversas antologias poéticas, dentre elas **Poesia Jovem anos 70**, em que é descrito pela autora como o “onipresente e inventivo artilheiro da poesia jovem”. (HOLLANDA, 1982, p.7)

Entre os anos de 1977 e 1981, ninguém produziu e se expôs tanto em Brasília como Nicolas Behr. Foram 22 livrinhos mimeografados lançados artesanalmente e distribuídos de mão em mão pelo autor em todos os cantos da cidade.

Após o recesso de um década, em que dedicou-se à família e ao viveiro de plantas Pau-Brasília, Nicolas retomou nos anos 90 o lançamento de livros ainda mimeografados. Maduro e conciso continuou a investigar a relação do homem com o mundo. Entre inéditos e coletâneas editadas, passado o frenesi contracultural dos anos 70, a poesia irreverentemente ácida do escritor se faz notar por construções simples que desvelam os meandros da cidade de Brasília e dos seus espaços que, gentilmente, os poemas de Behr nos convidam a habitar. O escritor, aliás, não hesita em dizer que Brasília é uma

² O material pornográfico apreendido eram livros mimeografados. Entre eles as obras que constituem a coletânea **Haja saco**, do escritor, e obras de outros autores. O escritor foi preso em casa, naquilo que foi considerado flagrante. A coletânea **Haja saco** é a primeira de Nicolas Behr e engloba os livros **Yogurte com Farinha**, **Chá com Porrada**, **Grande Circular**, **Caroço de Goiaba** e **Bagajo**. Posteriormente, o autor a nomeou de **Restos Vitais**.

obsessão e que o diálogo com ela é a matéria-prima de sua obra. Na poesia abaixo, fica o prelúdio das indagações de Nicolas que movimentam seu pensamento poético e sua busca incessante:

mas onde está
a poesia?
a poesia
se esconde
na entre-casca
na entre-quadra
na entre-coxa
(BEHR, 2005 p. 36)

Insatisfeito com as relações burocráticas que o poder trouxe para a capital federal do país, Nicolas cria uma cidade paralela, possível por meio de seus poemas, feita de suor, sonhos e palavras. Transmutando a letra s em x, **Braxília** ganha o direito à vida e os brasilienses o direito de viverem nela.

O objetivo geral desta pesquisa é, portanto, refletir sobre a poética de Behr, mais especificamente, propõe-se a entender de que maneira o escritor, na qualidade de construtor, presentifica em palavras poéticas o binômio Brasília-Braxília, duas cidades possíveis e indissociáveis entre si. De que maneira uma se metamorfoseia na outra e como se materializarão poeticamente. Seria uma a musa inspiradora de sua poesia e a outra a utopia necessária para sua poética realizar-se?

A obsessão inventiva de Behr vai além da temática e ganha o título de seus livros, poemas e há referências da cidade nos versos e na maneira como desenvolve sua poética. Por isso, a seleção das obras para a composição do *corpus* deste trabalho teve por critério aquelas coletâneas nas quais Brasília é o ponto de partida para as recriações poéticas do autor. **Vinde a mim as**

Palavrinhas (2005) é uma seleção de quase todos os poemas dos 10 livrinhos mimeografados lançados entre junho de 1979 e novembro de 1980. Organizados de acordo com a obra em que originalmente foram publicados, tem em **Brasiléia Desvairada** o grande destaque, onde autor inova, trazendo para o livro, além de poesias, desenhos feitos à mão pelo próprio autor, demonstrando a preocupação de estabelecer um diálogo experimental com outras artes.

Em **Primeira Pessoa** (2005), coletânea de 5 livrinhos mimeografados, lançados entre 1993 e 2001, destaca-se **Porque Construí Braxília**, obra dedicada aos Candangos que construíram a Capital. Por fim, **Poesília – Poesia Pau-Brasília** (2005), reúne em si todos os poemas das obras lançadas entre 1977 e 2001, em que Brasília aparece como “musa inspiradora” e Braxília como “sonho”. Tal obra, por si só, bastaria como corpus de análise deste trabalho. Entretanto, não só pelo valor poético, mas também histórico, preferiu-se analisar as outras duas supracitadas.

As hipóteses que este estudo levanta são duas: Braxília se realiza como dupla utopia por tratar-se de uma transformação poética de Brasília, já uma utopia. As poesias de Nicolas Behr concentram a reflexão sobre a relação entre homem e cidade na modernidade.

A monografia está estruturada em 3 capítulos. No primeiro - Decifra-me ou te devoro: O enigma da cidade - pretende-se investigar a relação entre o poeta e a cidade na modernidade, tendo por suporte teórico as reflexões de Walter Benjamin a respeito da obra de Baudelaire (1955) em **A Modernidade e os Modernos** (1975). **A poética do Espaço** de Bachelard (2008) oferecerá subsídios para a abordagem do homem moderno enquanto aquele que procura compreender não só o ambiente, mas a fragmentação de sua dimensão íntima, que projeta angústias particulares e transforma a maneira com que vê o mundo.

No segundo capítulo - Confluências e Afluências - foram destacadas estéticas e escritores que contribuíram para a constituição da obra do escritor. Desde sua raiz contracultural, perpassando pela Geração Beat, pelos Anos 70,

a Tropicália e essencialmente Oswald de Andrade e a Geração de 22, este capítulo preocupa-se em entender quais são as influências de Nikolaus von Behr, para no capítulo seguinte evidenciar o leitor atento, que agrega e deglute de maneira antropofágica outras estéticas para construir uma poética própria.

No terceiro capítulo - A transformação da musa: Braxília utopia dentro da Utopia – estão previstos dois subitens; **A musa Brasília e o projeto de cidade do futuro**, e **Braxília: uma cidade-poema**. No primeiro traçaremos as linhas mestras do projeto de construção de Brasília, bem como a concepção de cidade proposta a fim de elaborarmos vias comparativas com aquilo que se materializa na obra do escritor. Veremos como Brasília é, desde o nascimento, a encarnação de um “país do futuro”. Seus símbolos, sua arquitetura e seu patrimônio projetam a transformação cultural e estética que a ela foi incumbida, como uma cidade modernista no planalto central do país, que carrega em si um dos grandes projetos coletivos do povo brasileiro.

No segundo subitem evidenciaremos a transmutação da cidade de Brasília em Braxília, uma nova utopia que se consagra na estética do escritor. A inventiva moderna em contraponto com os espaços largos da cidade que são preenchidos com versos e construções poéticas procura resgatar o sonho Candango³ de prosperidade. Os poemas analisados serão: Desço aos infernos, Naquela noite, Nossa senhora do Cerrado, e Plano Pilatos, da obra **Vinde a mim as Palavrinhas**; Dedico este, Braxília não, Imagine Brasília, da obra **Primeira Pessoa**; e Subo aos céus, Eu engoli Brasília e Vozes do Cerrado, do livro **Poesília – Poesia Pau-Brasília**.

Poesia de Brasília: Duas Tendências de Almeida Pinto (2002), em atenção à linha poética em que Nicolas Behr está inserido; **O Cristal e A chama**: A linguagem literária que traduz o objeto de Brasília, de Maria da Glória Barbosa (2002), no intuito de entender e deflagrar a relação do escritor com a cidade; **A cidade Modernista**: Uma crítica de Brasília e sua Utopia de James Holston (1993) e **A conquista da Cidade**: Movimentos Populares em Brasília, de Aldo Paviani (1991).

³ Dá-se o nome de Candango aos trabalhadores que construíram a cidade de Brasília. Com o tempo, o termo passou a ser confundido com Brasiliense, aquele que é natural de Brasília.

Por fim, na conclusão, os argumentos principais e os objetivos deste estudo serão retomados de maneira que será possível compreender que poesia é essa que circula despreocupada pelas ruas da capital federal, evidenciando traços de uma literatura recente, que procura entender-se como produto de uma sociedade em formação. Um olhar para o interior do país, para o centro-oeste, que transforma a vida comum da cidade moderna em um tipo de poética peculiar e inovadora.

Capítulo 1 – Decifra-me ou te devoro: O enigma da cidade

A cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas. (Ítalo Calvino)

Às portas da cidade de Tebas, Édipo segue em busca de respostas a respeito do seu destino. Angustiado e preocupado com as previsões do Oráculo de Delfos, não quer ser aquele que desgraça a própria sorte. No caminho encontra o monstro da Esfinge que a todos os viajantes designa charadas para que possam passar. “Decifra-me ou te devoro” eram as palavras usadas para amedrontar aqueles que ousavam desafiá-la, mas desvendando a charada, Édipo livra a cidade e seus habitantes de tamanha crueldade.

Quando Sófocles escreveu **Édipo Rei** em 420 A.C, nascia uma das mais importantes tragédias gregas sobre o homem. Já era entendido pelo dramaturgo que inúmeros mistérios e quebra-cabeças eram propostos pela cidade. Não por acaso a resposta para o enigma imposto a Édipo estava no homem, pois só ele é capaz de vencer os desafios que a sua própria imaginação criou.

A reflexão mais específica do homem sobre cidade como forma de organização social só começou a ocorrer em meados do século XIX com o advento do capitalismo e o acelerado processo de urbanização e industrialização que tornaram possível a transformação das relações de trabalho e de consumo nas urbes.

Entretanto, foi apenas no século XX, o século da urbanização, quando a maior parte da população mundial passou a residir em centros urbanos, que o interesse de diversos campos da ciência despertou para o estudo da cidade. A polarização provocada mudou em definitivo não só a relação do homem com seu ambiente, mas a maneira com que os estudiosos entendiam essa relação.

A cidade capitalista, a sociedade consumista e o acelerado processo com que o desenvolvimento e as informações chegam à urbe mutilando, fragmentando e até multifacetando os seus habitantes, tornou-se estímulo para

a composição da arte na modernidade, tornando-se o local ideal para a produção e o ingresso de novas paixões.

1.1 A polifonia

As relações dos habitantes e a maneira como alteram e são influenciados pela urbe produzem discursos e falas que tecem histórias. Cada qual com sua visão de mundo, cada qual com seus anseios e aspirações interferem não só na rua de concreto, mas na construção do texto em palavras da rotina diária. Sendo assim a cidade, agora polifônica, por que não produz apenas um discurso torna-se organismo vivo de organização social.

Dentre as muitas visões na urbe, esta alusão da cidade como texto tornou possível novas reflexões poéticas na modernidade. Para BARROS (2007) essa fala, além de residir nas relações humanas, existe na paisagem, na produção material proposta pela tecnologia, na vida mental e cultural que se realizam por meio de monumentos e pontos turísticos.

Essa escrita cidadina fica registrada em mapas, cartas, plantas, fragmentos e pedaços de histórias que podem se perder com o tempo, mas persistem no imaginário popular. É acima de tudo o produto da imaginação humana, capaz de reproduzir e recriar a cada instante um novo presente, no intuito de materializar a história, tornar eterno aquilo que pelo acelerado processo da vida urbana, muitas vezes se torna passageiro e fugaz. É, portanto, feita segundo CALVINO (1990) das “relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado”, dilatando-se e agregando-se às experiências.

A cidade produz não um, mas diversos textos que de um jeito ou de outro se entrecruzam e assim produzem novos textos, em um processo em que novo e velho convivem arquitetônica e culturalmente. Para BARROS os grandes interlocutores e articuladores da continuidade e descontinuidade dos discursos são os pedestres porque

eles podem ler o texto urbano, mas eles também o reescrevem, e de algum modo podem ser mesmo considerados como alguns dos personagens ou dos caracteres móveis que fazem parte da construção deste texto urbano.

(BARROS, 2007 p. 43)

A cidade respira e fala por meio de seus habitantes, é produto de seus anseios ao mesmo tempo em que interfere na vida de quem nela vive ou apenas está de passagem. Como escrita, nem sempre produz em todos a mesma visão e é assim que se torna plural.

Labiríntica e permissiva, a cidade se faz lida por meio de metáforas bem construídas, na separação das palavras, na fragmentação do tempo e do espaço, na inexistência de limites e por meio de apostas brinca com seus leitores em um jogo de esconder e mostrar, convidando-o a entrar e caminhar por ela.

1.2 O produto da dimensão interior

O texto escrito é uma representação da realidade. Cada cidade é uma cidade diferente para cada um de seus habitantes, isso porque é a dimensão interior que fará diferente o olhar do ser humano.

Para CALVINO, em seu livro **As cidades invisíveis** (1990), fica evidente que o relato de *Marco Polo a Kublai Khan* a respeito dos lugares que visitou está impregnado de suas experiências de vida e de sua visão de mundo.

De certo que está premissa vale para qualquer relato do homem a respeito do lugar o onde vive ou visitou, uma vez que a cidade não é mesma cada vez em que passamos ou a percorremos e que o homem também não é o mesmo ao refazer esse trajeto.

Segundo o autor os habitantes escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, que se encaixam em seus anseios, projetam incessantemente seu ideal de realização.

Entretanto, essa relação entre o que é almejado interiormente e o que de fato é encontrado no exterior gera não só expectativas, mas frustrações e conflitos. BACHELARD (2008) se refere em, **A poética do Espaço**, a esse fato como a dialética do exterior e do interior e afirma que, além de geometrizante, é um processo de esquartejamento do homem.

Ainda sim, mesmo esquartejado pela frustração da não realização de seus anseios, o homem é múltiplo ao passo que pode estar em qualquer lugar. Por meio da imaginação e da criação de cidades possíveis e imaginárias pode se projetar para muito longe de onde vive ou potencializar a cidade em que está inserido a um melhoramento. Deste processo de crítica e reflexão é possível desajustar a realidade e recomeçar a construí-la.

O artista pode se apoderar dessa inquietude e da insatisfação e por meio da criação de novas inventivas imaginárias possibilitar a construção, em sua arte, de outras possibilidades para o ambiente externo da cidade.

É, portanto, obra do poeta evidenciar a falta de simetria entre interior e exterior e pelo estranhamento do conflito ser capaz de chegar aonde ninguém ousaria, afrontando o perigo e experimentando o que é desconhecido do cotidiano. Reside na simplicidade a obra mestra da arte.

Segundo BACHELARD, é a expansão do interior que propicia a descoberta do exterior e mais precisamente pela expressão poética se pode conhecer o homem em sua superfície e sua relação com o lugar que em que vive. Afirma ainda que a linguagem poética em si traz essa dialética e “pelo sentido, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre.” (2008 pag. 224)

É, portanto, por meio da arte que os espaços vazios se completam e que a imagem dos desejos se concretiza. Por isso, ao nos depararmos com um texto poético que fala da cidade não estamos diante da cidade em si, mas da

projeção dos desejos daquele que a descreveu, que desvelou seus meandros e detalhes comuns.

Reside nessa utopia um ciclo de idealizações intermináveis que nos faz inferir a existência de um profundo sentimento de perda do homem, que vive em um mundo imperfeito e procura na idealização de outros lugares a existência da realização pessoal. Nesse processo, BACHELARD afirma que o homem assim é espiral e que “toda expressão o desfixa” (2008 p. 218), fazendo-o necessitar de outras expressões, pertencendo sempre a outro lugar.

Em si, a experiência da poesia que retrata a cidade é utópica, tendo em vista que não se realiza de verdade, mas por meio das palavras. Concretiza aquilo que ainda era ideal.

1.3 Baudelaire e os aspectos da cidade moderna

Baudelaire foi o primeiro poeta que descreveu com primazia a cidade moderna. A Paris que com cores e tonalidades foi retratada pelo escritor tornou-se exemplo para as obras subseqüentes que pretendiam retratar a vida nos grandes centros urbanos.

Walter Benjamin dedicou-se com afinco à análise minuciosa da obra de Baudelaire inserindo ainda suas impressões dos principais pontos que fizeram deste um ícone da modernidade. Em **A modernidade e os Modernos** (1975), temos a reflexão da própria literatura moderna, prosa e poesia se confundem aqui para a criação de uma estética até então não imaginada, onde segundo Baudelaire: “deveria ser musical sem ritmo e sem rima; deveria ser suficientemente flexível e áspera para adaptar-se às emoções líricas da alma, aos movimentos ondulados do sonho, aos choques de consciência”. (BAUDELAIRE apud, BENJAMIN, 1975 p.8)

Isso porque na modernidade vemos o advento desse lirismo mais livre, desapegado das amarras da tradição das formas. Prosa e poesia quase se tocam e se imiscuem em busca de uma estética que bebe nas fontes da tradição, mas se permite recriar novas possibilidades. Benjamin afirma ainda

que esse ideal se apodera de quem vive nos grandes centros urbanos pois essas pessoas vivem efetivamente o emaranhado do novelo de histórias da cidade.

Para entendermos como esse novo ritmo e esta nova cadência se configuram na cidade, nos é apresentada a figura do *flaneur*⁴ de Baudelaire. Muito mais do que um auto-retrato, é acima de tudo um estado de devaneio, onde o investigador observa a cidade. “No *flaneur* é muito evidente o prazer do olhar. Este pode concentrar-se na observação – daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso – e então o *flaneur* se transforma no *badaud*⁵.” (BENJAMIN, 1975 p. 08)

Entretanto, a descrição da cidade não é feita pelo detetive e sim por aqueles que a atravessam, preenchem seus espaços e livres de preocupações a habitam. O investigador se utiliza dessas descrições e por meio do olhar atento daquilo que acontece no cotidiano, tendo como matéria-prima esse mesmo *flaneur*, produz sua poesia. O *flaneur* é a experiência em si, a transformação da realidade em arte pelas mãos do poeta/artista.

Este lugar impreciso é o abandono do conforto da casa, para ganhar as ruas e apoderar-se da realidade de quem vive os conflitos da cidade. Para o escritor moderno, a experiência *in loco* é mais importante do que o distanciamento total, pois este apenas produz relatos imprecisos da realidade. O *flaneur* não se sente seguro sozinho, por isso busca na vida junto à multidão a realização de seu desejo de pertencimento. O escritor moderno sente-se muito mais a vontade na rua, no convívio com os outros do que em casa, “aprisionado” entre quatro paredes.

Mas na *flanerie* desde o início havia uma consciência da fragilidade da existência. Na *flanerie*, a necessidade se faz virtude; o que mostra a estrutura característica da concepção de herói em Baudelaire em todas as suas manifestações.

(BENJAMIN, 1975 p. 08)

⁴ Segundo dicionário Larousse, *flaneur* advém do verbo francês *flâner* que significa perambular. Em algumas definições pode ainda ser tomado como andarilho.

⁵ Aquele que observa, contempla, mas não se aprofunda.

Este estado de participante da vida cidadina dá ao poeta moderno a consistência da experiência vivida em suas obras. Para Benjamin é nessa *flânerie* que se constrói o herói moderno e nele reside o princípio criador do trabalho e do incessante labor, porque fora isso o herói nada tem. É escravo da labuta diária porque necessita dela, se reconhece e pertence a ela. É nesse herói que a literatura moderna deposita a esperança. É no homem comum que percorre, busca e humaniza a arte, pois sua rotina diária não é menos digna de aplausos do que a glória e os grandes feitos dos deuses. Repousa nesta figura a missão de preencher, se apoderar e fazer com que o organismo vivo da cidade se expanda e se renove incessantemente.

Muito provavelmente esse homem não irá desfrutar das benesses do capitalismo e do progresso da cidade, pois é ele que possibilita que as camadas mais elevadas o façam. Baudelaire destaca aqui as prostitutas, os bêbados e os apostadores em jogos de azar como figuras essenciais para que a engrenagem moderna continue a funcionar. Outra figura em destaque é o trabalhador da fábrica que, robotizado pelo processo automatizado da indústria, já não faz a reflexão crítica de sua vida e a aceita.

A essas camadas diminutas, excluídas e discriminadas, brutalizadas pela realidade da vida cidadina é que o apelo da sociedade moderna é feito. É a elas que, aparentemente, seriam relegadas pela poética tradicional e sacralizada que os poetas modernos repousam seu olhar. Temas e aspectos que outrora não seriam incluídos na poesia ganham espaço na modernidade.

Segundo Benjamin, é isso que diferencia a modernidade da era romântica, haja vista que no modernismo “sublimam as paixões e as forças de decisão; o romantismo sublima a renúncia e a dedicação” (1975 p.12). O herói moderno busca na perenidade da vida, na beleza transitória das experiências a grande razão para a continuidade da existência. A modernidade não se ocupa em pensar no porvir, mas em viver o presente, a da trivialidade.

Nesse jogo de conflitos, em busca de ser grande e livre, o herói se vê arraigado e amarrado ao emprego. Sendo assim não é de fato mais do que a

representação daquilo que poderia ser, a utopia da não existência. O ato heróico moderno é, portanto, segundo Benjamin, um ato trágico sublimado pelas paixões humanas.

Destinado à decadência, pois vive das ruas e não se enquadra nos modelos de sucesso capitalista, ao herói cabe apenas a construção da sociedade, com a mola propulsora do trabalho braçal, necessário ao funcionamento da engrenagem, mas mecanizado pela máquina e pelo esforço repetitivo do labor incessante, quase alheio aos seus próprios sentimentos, não terá tempo de usufruir de tais benefícios.

Vagando pelas cidades, encontra nas mazelas humanas a matéria-prima de seu heroísmo. Como em um “*coup de azar*”, aposta alto e quase tudo em uma existência “do não lugar” em que sempre está à procura de realizar-se. Quase certo de sua derrota, presencia a tensão da modernidade que prega o desenvolvimento tecnológico e as melhores condições de vida, mas desvela nas ruas uma realidade muito mais cruel e torpe.

O herói moderno não busca uma cidade distante e inatingível para realizar-se, pois que é no lugar no qual repousa seu olhar e sua poesia que está a possibilidade de caracterização da utopia. Transformar a cidade existente no modelo utópico de sua poesia realiza seu desejo de pertencimento e o impulsiona a seguir em frente.

Segundo Benjamin, nos emaranhados das cidades destacam-se duas imagens do poeta na obra de Baudelaire: a do esgrimista e a do trapeiro. A primeira nos apresenta o poeta em combate, que desvia-se e desfere golpes na sua poesia. Seu combatente é ele mesmo em busca da melhor maneira de colocar no papel aquilo que viu nas ruas da cidade. O esgrimista encontra-se solitário em sua tarefa, mas busca no diálogo com a cidade o “outro” necessário para a construção de seus versos.

Ele está ali, debruçado sobre a mesa, olhando a folha de papel com a mesma vivacidade com que olha, durante o dia, as coisas ao seu redor, como esgrime com o seu lápis, sua pena, seu pincel; como deixa que a água respingue do seu copo para o teto e como experimenta a pena em sua camisa; como

trabalha depressa e com ímpeto, parecendo temer que as imagens lhe fujam. Assim ele é marcial, embora solitário, contra-atacando seus próprios golpes.

(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1975 p.8)

A belíssima descrição propõe concentrar em si a idéia do trabalho braçal do poeta como um verdadeiro lutador que desfere golpes com palavras naquilo que absorve e vê no mundo. Cada passo, cada movimento é pensado para arquitetar e reconstruir a realidade na poesia. Um trabalho que reside nos detalhes da vida simples, onde a grande valia está nos pormenores e não nos grandes feitos. O esgrimista em combate esculpe sua poesia com aquilo que coletou da cidade.

O duelo em si é o processo de criação artística que possibilita ao escritor interferir diretamente no produto de sua obra, desta forma é também influenciado por ela, uma vez que o duelo propõe a interação entre duas partes.

A outra figura do poeta que nos é apresentada é a do “coletor de lixo” ou trapeiro, que recolhe todos os dejetos desta sociedade múltipla e ao mesmo tempo fragmentária. O lixo é a matéria-prima da modernidade. Apanhando o lixo da cidade, tudo aquilo que foi desprezado por não ter sido alvo de consumo da sociedade industrial pode assim fazer a crítica e produzir a sua poética a partir daquilo que coletou. Este “trapeiro” vaga pelas ruas à procura do material tido por “inútil” para dele fazer nascer a sua poesia, arte do anti-consumo.

Não podendo conviver com aquilo que desprezou, os homens que habitam a cidade necessitam dos “lixeiros” para esquecer o que lhes é indesejado, mas é o poeta na qualidade de reciclador desse material, que traz à tona a existência desprezada. O poeta trapeiro desvela a singularidade das experiências como se fosse novamente a primeira vez.

É assim também que Ítalo Calvino nos apresenta, em **As Cidades Invisíveis**, a cidade contínua de Leônia em que as pessoas descartavam todos os dejetos na cidade e ao fim do dia os lixeiros passavam recolhendo o entulho. A cada ano a cidade crescia e os aterros sanitários eram maiores,

desse ciclo vicioso sem fim a expansão se tornava inevitável e progressiva. Essas pessoas eram recebidas como anjos não só porque recolhiam o que era desprezado, mas por que limpavam e apagavam a existência do dia anterior.

A Paris de Baudelaire muito se assemelha Leônia e todas elas são representações da cidade moderna, que apenas deixa transparecer as histórias superficiais; aquelas que verdadeiramente desvelam as intimidades ficam para os poetas. Quem vem de passagem jamais imaginaria o que se esconde debaixo dos tapetes, dentro das lixeiras e dos subterrâneos.

Outra imagem importante da modernidade reside na experiência do *choque*, peça fundamental para o fazer poético. Isto porque a surpresa é a prova da insuficiência do homem, daquilo que ele desconhece, sendo assim a partir dessas surpresas, desses choques o homem tende a buscar o conhecimento até então inexistente. Diz-se que quanto mais natural é o choque, menos traumática é a sua experiência.

Quanto maior é a parte dos momentos de choque nas impressões isoladas, quanto mais a consciência deve ser continuamente alerta no interesse dos estímulos; quanto maior é o êxito com que ela opera; quanto menos os estímulos penetram na experiência, tanto mais correspondem ao conceito de experiência vivida.

(BENJAMIN, 1975 p. 44)

Essa poesia que converte a experiência da surpresa e do inesperado, do choque em si em experiência denota certa minúcia em sua produção. Isso por que a poesia é o preenchimento de espaços vazios. Quando a defesa do corpo falha em detrimento dos choques, surge a figura do pavor. Para entendê-la retoma-se a figura do esgrimista em combate, que antes mesmo de sucumbir grita de pavor com o golpe desferido. O duelo é o processo criativo em si e entender o choque é marcar no tempo o exato momento em que a consciência o captou e transformou-o em poesia.

As palavras, os fragmentos, os versos combatidos pelo herói-poeta nas ruas da metrópole representam, acima de tudo, a fragmentação íntima que não

se supera no convívio coletivo. Mutilado o indivíduo se multiplica na multidão, em um processo de busca por si mesmo no entendimento da cidade.

O ato poético só se torna possível pelo conflito, pela tensão da sublimação do elemento hostil que desperta novas descobertas. É da dúvida, da insuficiência humana em entender e explicar racionalmente os fatos que nasce o ímpeto da arte.

Segundo Benjamin, “a modernidade termina no momento em que conquista o seu direito” (BENJAMIN, 1975 p. 16). Por isso é comum que após atingir o objeto desejado, o poeta moderno almeje outra coisa e assim, errante e nômade, renove sempre seus anseios para prolongar a busca utópica da poesia moderna. É sempre em busca de tensão e conflito geradores para que sua poética não se torne artificializada pelo distanciamento. Entretanto, a renovação dos anseios pressupõe a renúncia do encontro e sendo assim, o poeta moderno está predestinado à derrota ao passo que não conseguirá realizar-se plenamente.

Por fim, a crítica da modernidade que se faz tradição é evidenciada por Benjamin como uma das características não só de Baudelaire, mas do escritor moderno que busca de maneira tão incessante passar pela prova de sua utopia e mostrar se sua poesia tem condições de transformar-se em tradicional.

Capítulo 2: Confluências e Afluências

Poesia é uma metralhadora na mão dum palhaço. Seu poder de fogo pode ser apenas intencional, e seu efeito apenas hilário, mas o franco-atirador, ao expor-se em sua ridícula revolta, no mínimo consegue provocar alguma reação, ainda que meramente divertindo o público, e alguma reflexão sobre o papel patético dos idealistas e visionários, que, no fundo, somos todos nós.

(Glauco Matoso)

2.1 A provocação moderna

Definir o conceito de moderno e contemporâneo não é tarefa fácil. Isto porque a literatura produzida neste período ainda está muito próxima temporalmente de nós e, por isso, é muito comum empregarmos passionalidade ao tratarmos dela.

O distanciamento é fator de extrema relevância ao crítico que pretende desvelar determinado período artístico com sobriedade e consistência. Na modernidade a palavra de ordem que se costuma empregar é ruptura, mas que tipo de ruptura é essa?

Para Octavio Paz (1984), já se pode configurar na atualidade uma tradição da modernidade, isso porque, apesar de os movimentos terem distinções entre si, tocam-se em pontos convergentes. Esta tradição é marcada por quebras, e não se configura pela linearidade, mas a cada ruptura surge um novo recomeço.

Pensar na modernidade assim é entender que ela não se opõe completamente à tradição, mas a recria e se configura como outra tradição. Não é privilégio, portanto, do que se convencionou chamar de moderno esse *status* de subversão.

A heterogeneidade é o que torna a modernidade amplamente rica e inovadora. Para Paz, a ambigüidade causa confusão e desconforto se a entendermos como um sistema fechado e por isso afirma:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da realidade.

(PAZ, 1984 p. 18)

É um eterno renovar-se mediante a perenidade das manifestações artísticas. Sendo assim, na tradição moderna quase que se apaga a oposição entre velho e novo pelo dinamismo com que a informação chega aos interlocutores. A aceleração do tempo histórico provoca o entendimento de que o que acabou de acontecer já pertence à outra época, ao passo que o passado é reavivado constantemente na arte.

A exaltação do inesperado e do novo garante à modernidade que se permita ciclos infindos e renováveis onde o conceito de passado, presente e futuro se desdobram possibilitando a pluralidade de suas existências. Segundo Paz, “a arte e a poesia de nosso tempo vivem de modernidade e morrem por ela”. (1984 p. 18).

2.2 Ser ou não ser Pau-Brasil: A Geração de 22

O modernismo foi o verdadeiro divisor de águas entre a literatura que se consolidou emancipadamente brasileira e a que ainda era dependente dos modelos artísticos europeus. Possibilitou a liberdade de expressão, a quebra de paradigmas, a crítica à burguesia e à alienação cultural. A visão da influência externa modificou-se, pois a postura do poeta nacional deixou de ser passiva e permissiva para ser colaborativa, inventiva e transformadora. Era preciso agregar para reconstruir um novo paradigma estético que fosse ao mesmo tempo nacional e internacional.

O homem sofria do mesmo mal que assolava em todas as partes do mundo: o capitalismo desenfreado ditara uma nova maneira de perceber o cotidiano e a vida cidadina. O acelerado processo industrial trazia à tona a

problemática da mecanização indiscriminada, tornando os problemas universalizantes. Para OLIVEIRA, havia uma dupla vocação na estética modernista:

Essa polifonia, o encontro e, ao mesmo tempo, o embate entre vozes que finalmente se colocavam no mesmo nível: abertura ao universal, a todas as correntes que testemunhavam a crise profunda de valores em um mundo que se industrializava rapidamente e, ao mesmo tempo, momento privilegiado de reflexão sobre os problemas cruciais de um país com regiões inteiras marginalizadas. (2002 p.64)

A Semana de Arte Moderna foi o ápice das discussões e críticas a respeito desta mudança de postura e assumia-se assim, o caráter ideológico pelo qual ficaria tão largamente conhecida e lançaria para o grande público manifestos e artigos que seriam a ponta de lança para a revolução literária.

Neste cenário, destacou-se Oswald de Andrade, cujo posicionamento crítico se consolidou por meio de dois manifestos: *O Pau-Brasil* (1924) e o *Antropofágico* (1928).

A visão poética da poesia Pau-Brasil fundava-se no primitivismo, no resgate do pensamento selvagem chamado por Benedito Nunes (1978) de pensamento mito-poético, que desestabilizou o conceito de arte e de literatura, traduzindo-se pelo resgate das raízes indígenas e africanas formadoras da cultura do povo brasileiro e em consonância com as vanguardas européias.

No *Manifesto Pau Brasil* evidencia-se a necessidade de renovação e reconstrução poética do país, o que pode ser observado no fragmento: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição de todos os erros. Como falamos. Como somos” (Andrade, 1970 p.6). Trata-se de um novo recomeço, o da revolução pela poesia e pela arte de sorte a fazer a crítica e, ao mesmo tempo, a reinvenção da tradição para ser “regional e puro em sua época” (Andrade. 1970 p.9), não estando alheio àquilo que está à volta. Conciliar a cultura nativa e a intelectual num amálgama híbrido onde “floresta e

escola” (Andrade, 1970 p.10) se encontrem, materializando a miscigenação da raça.

Para Benedito Nunes, é também pela crítica ao *lado doutor*, deflagrado no manifesto *Pau-Brasil*, que se pode reler a história intelectual de nosso país, posto que para Oswald a poesia Pau-Brasil

decompõe, humoristicamente o arcabouço intelectual da sociedade brasileira, para retomar, através dele ou contra ele, no amálgama primitivo por esse arcabouço recalcado, a originalidade nativa, e para fazer desta o ingrediente de uma arte nacional exportável. (In ANDRADE, 1978 p. 21)

O *Manifesto Antropofágico*, por sua vez, é a consequência natural da poesia Pau-Brasil: ingerir e deglutir o outro para que se reconheça regional e internacional num amálgama híbrido que o faz bárbaro e *tecnizado* ao mesmo tempo. Absorver o outro: pele, sentimentos e conhecimentos corporifica a maneira de aceitá-lo e reconhecê-lo em seu valor. É também a profanação do corpo sagrado e de seus tabus pelo totem de uma sociedade primitiva e matriarcal. Sem amarras sociais, etiquetas e classes, todos seriam iguais nesse projeto também utópico, como se pode observar neste trecho do *Manifesto Antropofágico*:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente./ Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. (Andrade, 1970 p.13)

A desestabilização dos cânones em prol de uma nova estética literária tornou-se possível por meio da paródia, que permitiu a inversão dos valores e a descontinuidade do discurso oficial sem, no entanto, destruí-los. Assim, a paródia Oswaldiana configurou-se como uma “leitura canibal” da história da literatura e da cultura nacional, uma verdadeira prática antropofágica de devoração e de reconstrução materializada em fatos poéticos, pois a “poesia

existe nos fatos”, conforme o *Manifesto Pau Brasil* anuncia e a *Poesia Pau Brasil* faz nos seus “Poemas da Colonização”:

senhor feudal

Se Pedro Segundo

Vier aqui

Com história

Eu boto ele na cadeia

(ANDRADE, 1991 p.88)

2.3 Entre bater e beatificar: *Geração Beat*

Estourara a guerra do Vietnã e milhares de famílias amargaram a conseqüência de seus efeitos. Era o tempo do *flower power* e da busca de liberdade sexual e viagens lisérgicas. Mundialmente vivia-se um clima de tensões políticas e levante da juventude.

Nesse clima de instabilidade a contracultura surgiu, em especial nos Estados Unidos na década de 60, oriunda de movimentos populares que criticavam a cultura vigente. É, sobretudo, uma crítica à cultura ocidental do consumo e do capitalismo a toda forma. Difundiu-se na Europa e com menos força na América Latina.

Convencionou-se relacionar à contracultura os *hippies, punks, bitniks* e artistas alternativos. Por isso, a contracultura está à margem da sociedade se opondo às formas acadêmicas de vislumbrar a arte e as manifestações sociais. PEREIRA (1981) afirma que existem duas maneiras de entender o termo: na primeira restringe-se apenas ao fenômeno histórico, que está localizado nos anos 60, no Brasil, e mais tardiamente nos anos 70; a segunda revela uma maneira de encarar a cultura vigente, sendo essencialmente radical a esta, propondo estéticas muitas vezes à margem da convencionalidade.

Entretanto, a contracultura como forma de romper paradigmas e criticar a mesmice e o comodismo da cultura vigente, não é privilégio da história mais recente. O impulso de desconstruir e recriar o que se convencionou por tradição existe a cada momento em que um novo movimento artístico propõe mudanças. Todo movimento de ruptura ocorrido na história da literatura foi, porque não, de um jeito ou de outro, contracultural, isto porque novas leituras a respeito da arte literária acabaram sendo promovidas.

Influenciada pela nova esquerda, a contracultura era também uma renovação política aliada ao movimento estudantil e por isso tem nos jovens seus maiores defensores e símbolos de suas manifestações culturais. O que se buscava era novas formas de apreensão da realidade e libertação estética. As conseqüências que estes movimentos geraram perpetuaram-se pelas décadas seguintes e foram também responsáveis pela postura artística que se tem na contemporaneidade.

Na atmosfera de instabilidade artística em que se configurou a contracultura, surgiu nos Estados Unidos um grupo de escritores que atravessavam o país sem grandes pretensões revolucionárias, mas cuja poética rompia com o academicismo até então vigente. A *beat generation* não foi um movimento organizado esteticamente ou politicamente; não havia preceitos básicos e definidos de seus anseios. O importante para os *beats* era a produção em si, o presente literário sem grandes perspectivas de futuro.

O termo *Beatnik* é uma fusão entre as palavras *Beat* e *Sputnik*, numa alusão e crítica aos avanços tecnológicos da época. É também um termo que designa a inquietude e descontração dos poetas e escritores desta geração, a maneira rápida com que atravessavam o país e a forma como divulgavam sua arte.

Criado por Jack Kerouac, maior escritor e ícone da *beat generation*, o termo *beat* é facilmente associado à batida do jazz que influenciou profundamente essa geração fazendo conexão com o ritmo, a cadência, a sensualidade presentes na produção da época. Trazer o Jazz para dentro da obra literária era romper com as tradições da América branca e fortemente

religiosa, era apontar a ferida social e criticar fortemente não só os ricos como a classe média. Entretanto, o termo ganha outra significação:

Por extensão, *Beat* significa também, nos textos e na própria vida das pessoas daquela geração, fluência, improviso, ausência de normas fixas, na vida e no texto, envolvimento profundo que traz música, balanço, liberdade e prazer.

(BUENO E GÓES, 1984 p. 9)

Avessos ao consumismo que se instaurou no pós-guerra do Vietnã na América, os *beatniks* buscaram na cultura oriental, no budismo e na forma de vida zen a base que os norteou não só espiritualmente, mas também em seu comportamento. A *beat generation* não foi apenas um movimento artístico e cultural, mas uma forma de vida, de ser e de pensar o mundo, com um profundo sentimento de dicotomia entre céu e inferno, entre bater e beatificar. Pautou-se por contrariar as formas vigentes e arcaicas, agredindo e contestando o trivial, procurando alterar o cenário e beatificar as expressões culturais.

Aliado ao alto consumo de drogas e à valorização da psicodelia, os poetas *beats* procuraram também ganhar as estradas, as ruas e os bares. Leituras públicas das obras aconteciam a céu aberto ou em locais de fácil acesso. Extrapolaram os escritórios, as gravatas e a poesia pré-fabricada, concebendo a oralidade como máxima expressão poética:

Antes da invenção da imprensa, a poesia ainda era largamente uma arte vocal. Desde seus primórdios no drama ritual, quando o poeta era profeta, vidente, xamã, sacerdote, juiz, bardo, sozinhos ou combinados, a poesia era algo para ser falado, ou cantado com música e, com alguma freqüência, para ser dançado. A poesia eram palavras mágicas, formas verbais desempenhando uma das funções vitais do ritual.

(LIPTON *apud* BUENO e GÓES, 1984 p. 63)

Os *beats* levaram este conceito ao extremo. Entendiam que antes da escrita existia a música e a poesia e a poesia como expressão musical deveria retornar ao seu estágio primitivo e tornar-se cada vez mais vocalizada. Para tanto, o jazz e sua influência no rock e na concepção literária que se configurava foi de extrema importância.

Por terem se apossado dos espaços públicos, os poetas *beats* tornaram suas poesias extremamente populares e sagraram-se como ícones de minorias que não se enquadravam no estilo *America Way of Life* de sociedade perfeita, branca e diluída, posto que isto não era compatível com o que se via nas ruas e nas esquinas.

Iniciava-se assim um circuito *underground* e alternativo do fazer poético. Questionava-se assim, a necessidade do suporte livro e da academia, das grandes editoras e dos veículos publicitários. Era preciso renovar e inovar, valorizar a imaginação e os pequenos escritores e teatros, os círculos menores de divulgação, as publicações independentes e as casas de jazz.

A *geração beat* queria a liberdade de produção, de sentimento e de manifestação da arte, por isso também as freqüentes viagens psicodélicas para despreendimento do mundo físico como forma de reencontrar o verdadeiro sentido da escrita e da arte.

Tentando angariar platéias cada vez maiores e promover o encontro das pessoas e as trocas de experiência, a vivacidade da arte que circula despreziosa pelas ruas, arraigada apenas no desejo de ser vista e apreciada, os *beatniks* se tornaram símbolo de transgressão, rebeldia e resgate da cultura popular.

Pesa sobre a literatura dessa geração uma forte crítica de falta de engajamento político e comprometimento, entretanto, o resgate do poeta como ser social, agregador, que leva ao povo sua arte é também uma forma de ruptura importante que alterou a maneira da sociedade rever e repensar a poesia como um todo.

Os beats chegaram aos anos 60 como grande símbolo da contracultura por meio do *flower power* e da crítica à guerra do Vietnã; ganharam as graças do público por meio do Rock n' Roll, influenciaram toda uma geração por duas décadas e garantiram à contracultura longevidade que nem a crítica imaginou ser possível.

Apesar de seus expoentes não terem sido muito traduzidos no Brasil, a literatura de ruptura que se configurou no pós-guerra, influenciou expressivamente a Poesia Marginal.

2.4 Viva à palhoça: Tropicalismo e rebeldia

Em 1967, no Brasil, nascia o movimento Tropicalista, um dos símbolos máximos de contracultura do país. O termo, surgido a partir da música *Tropicália* de Caetano Veloso, ganhou rapidamente o país que buscava respostas para os impasses estéticos e ideológicos que se configuravam na arte daquela época.

O Brasil passava por seu maior período de tensão, repressão e censura com a instituição da ditadura militar; a classe intelectual era torturada e massacrada enquanto a população sofria com os desmandos do regime.

Influenciados pelo movimento Antropofágico de Oswald de Andrade, os expoentes do Tropicalismo pregavam a brasilidade e a busca de uma identidade cultural que agregasse os quatro cantos do país, respeitados as diversidades.

Era um novo olhar multifacetado sobre o Brasil, que desvelava as especificidades de cada região, mostrando um país pluricultural e rico, com humor e rebeldia.

Caracterizou-se como um culto ao *underground*, propondo uma visão fragmentária e cinematográfica da realidade, por meio de recortes descontínuos de poemas-canções que estavam impregnados de crítica sutil.

O tropicalismo, tal qual Oswald propunha, deglutia e mastigava as referências estrangeiras, não para copiá-las, mas para recriá-las e, nesse processo, em que contrastes se imiscuem e erudito e popular se tocam, construir uma arte híbrida, rica e dinâmica, nacional e popular; ao mesmo tempo capaz de ser internacional e “exportável” para outras culturas.

Uma ruptura em busca de novos procedimentos e desconstrução da música e da melodia. A revelação da falência dos valores e instituições sacras brasileiras como o casamento e a igreja, além de serem contundentes quanto ao consumismo e o estrangeirismo desenfreado a toda prova. Uma crítica à crise cultural que veio a influenciar as expressões artísticas da década seguinte.

2.5 Os Verdes Negros anos 70

Os anos do pós-68 foram cinza e sombrios, a década seguinte ficou conhecida como uma das mais violentas na história do país. A necessidade de denúncia se fazia presente haja vista que já se acabara a euforia dos movimentos estudantis e os vislumbres de futuro e engajamento político.

Influenciados pela poesia *beat*, pela contracultura que se espalhava no mundo todo, pelo Tropicalismo e sem deixar de agregar as tipografias e visualidades do concretismo às suas obras, os poetas marginais marcaram a contemporaneidade pela subversão das triviais e ajudaram a romper o silêncio mudo da ditadura militar.

A *Marginália*, ao contrário das manifestações da década de 50 e 60, não possuía um projeto estético definido e não tinha homogeneidade ou preceitos básicos aos quais todos seguiam. Era, de fato, uma tendência que aconteceu em diversas partes do país por traços comuns aos poetas e grupos teatrais. Uma resposta aos desmandes da ditadura, configurando-se no “*desbunde* como uma reação coletiva de escapismo à repressão da época.” (MODRO. 2007 p. 59.)

A poesia Marginal surgiu como uma nova opção diferente das três concepções de poesia da época: O Poema concreto, o Poema-Processo e a Poesia-Práxis. Marginal porque estava à margem das grandes editoras e das formas pré-fabricadas, lançando mão de uma estruturação editorial alternativa e mais próxima do público, como uma imprensa nanica que propunha novas concepções estéticas.

A poesia foi à luta, criou novas formas de expressão não ligadas ao papel e ao livro, uniu-se à música, esteve presente em grandes exposições poéticas como Expoesia I, organizada por Affonso Romano de Sant'anna, ganhou os muros com pichações, os bares, os teatros e “assaltou” os espaços públicos, indo até onde o povo estava. Com imensa rapidez e dinamismo ecoou pelos quatro cantos do país, dizia-se que era a hora e a vez da poesia.

Livrinhos mimeografados, entregues de mão em mão pelas ruas das cidades, bares, praças e avenidas surgiam pelo país. Artesanais e de originalidade única chegavam ao público pelas mãos dos poetas, estreitando as relações entre esses dois pólos que até então se distanciavam. Rodados em mimeógrafos e impressos de forma mambembe instauraram a *mimeografo generation* em uma alusão direta aos *beats*.

Permeada por editoriais, revistas e grupos poéticos e teatrais, a poesia marginal eclodiu cinqüenta e cinco anos depois da semana de 22 e mudou o cenário artístico do país. Em 1977, a *Feira de Poesia e Arte* marcou, como um divisor de águas, a paulicéia. A criação do **Pasquim**, do **Almanaque Biotônico da Vitalidade**, da revista **Navilouca** e o grupo **Nuvem Cigana** anunciavam o que a *Marginália* pretendia.

Nesse mesmo ano de 1977, por todo o país a poesia marginal foi angariando adeptos e desafetos. Em pleno planalto central, símbolo máximo de poder da ditadura militar que assolava o país, um livrinho mimeografado causava polêmica: **Yogurte com Farinha**, primeiro lançamento de Nicolas Behr em sua primeira edição já mudou a história da literatura brasileira.

A criação da POBRÁS, Poesia Brasileira, pelos marginais foi uma grande crítica ao governo e ao funcionalismo público. Uma estatal que zomba da

cultura e dos poetas, que critica a perenidade que a sociedade dá à arte. Nicolas iria inseri-la mais tarde em edições posteriores de seus livros. Em **Yogurte com Farinha** chegou a chamá-la de Pobreza Brasileira::

POBRÁS

Poesia Brasileira

orgulhosamente apresenta

um produto que vai para o lixo:

os poetas

(BEHR, 2004 p. 11)

O fato de ser crítica à tradição não impossibilitou a poesia marginal de fazer sua própria autocrítica, posto que entendia a necessidade desta para que se renovasse. Apesar de desprezarem qualquer tipo de rótulo que os caracterizasse, havia a predileção pelo rompimento de paradigmas. Justamente neste aspecto, os marginais se consideram diferentes dos modernistas, pois não acreditavam que sua poesia fosse a única possibilidade viável.

A poesia dos anos 70 resgatou, acima de tudo, o diálogo da literatura com outras manifestações artísticas. A linguagem fragmentária, com captações de flagrantes e instantes de momentos reveladores do cotidiano em cortes cinematográficos, tornava a transição de um quadro a outro dinâmica.

Apesar da quebra de paradigmas artísticos, a mudança provocada também foi comportamental, caracterizando a autonomia do autor a respeito daquilo que escrevia e lançava para ao grande público. A maior parte daquilo que foi feito não era originalmente novo, mas o resgate da dessacralização da literatura e do escritor como um ser divino e inacessível, renovou a estética moderna da Geração de 22 e desestabilizou a contemporaneidade.

Capítulo 3: A transformação da musa

É isso. O sonho foi menor do que a realidade

Lúcio Costa

3.1 A musa Brasília e o projeto de cidade do futuro

Brasília é, segundo Nicolas Behr⁶, a maior realização coletiva da nação brasileira. Conta a história que o projeto ousado de Juscelino Kubitschek teve sua idealização primeira muito antes da campanha eleitoral para presidência em 1955. Segundo James Houston, em seu livro **A Cidade Modernista (1993)**, a idealização de uma cidade cravada no planalto central brasileiro remonta desde a metade do século XVIII quando muitos visionários almejavam transferir a capital do país para o interior.

Não apenas para conquistar o desabitado centro-oeste do Brasil, mas também para construir ali o sonho de um paraíso de abundância e desenvolvimento econômico foi que surgiu o mito do novo mundo e da Terra prometida, partilhado entre outras pessoas por Marquês de Pombal, José Bonifácio e Tiradentes, ganhando projeção definitiva na Constituição Republicana de 1891, quando de fato obteve sua forma legal amparada.

Um dos grandes visionários da nova capital era o italiano João Bosco⁷, que 75 anos antes profetizara a criação da capital brasileira, dando as coordenadas para a sua construção. O santo padroeiro da cidade sonhara que havia pego um trem dos Andes para o Rio de Janeiro, e parando no meio de uma extensa planície, viu a terra prometida. Latitudes e vegetação foram descritas, e até mesmo a construção do Lago Paranoá. Anos mais tarde, o documento tornou-se base para o projeto da nova cidade que o então presidente Juscelino Kubitschek fez questão de seguir com fidedignidade.

⁶ Em entrevista anexa a este trabalho pode-se encontrar a afirmativa do autor.

⁷ João Bosco, santificado anos mais tarde, é conhecido em Brasília como Dom Bosco e inúmeras referências são feitas a ele no comércio e escolas da capital.

Para SEABRA, em **Narrativas a céu aberto: modos de ver e viver em Brasília**⁸

como a princesa Sherazade, que fazia de cada noite a última, para assim perpetuá-la em uma única e interminável noite, o sonho que fez Brasília nascer é o mesmo que embala as noites de seus habitantes contemporâneos: o desejo de beijar a face de um novo país, construído a partir da solidariedade de mãos trabalhadoras e da beleza das linhas arquitetônicas, do afeto que se reconhece no diferente e da delicadeza de um povo que se encontra submersa.

(1998 p. 10)

Poucos anos depois de sua construção, Brasília seria palco do autoritarismo e da solidão do poder armado, sagrando-se também como um modelo de cidade militar.

É nessa cidade em busca de si mesma, que Nicolas Behr, assim como Dante, percorre inferno e céu em busca de sua amada, a cidade poema de Brasília que traduz e resgata em sua poesia o sonho primeiro de Dom Bosco, a idealização de uma nova terra.

3.1.1 O Plano- Piloto de Brasília

A necessidade de construir a capital durante o governo de Juscelino Kubitschek fazia da obra uma grande audácia em ritmo acelerado. Operários de todo o país foram convocados a integrar o grupo das empreiteiras que realizavam o projeto. Vindos de todos os cantos, mas, principalmente, da Bahia, de Minas Gerais e do estado de Goiás formaram as primeiras vilas-operárias da capital, que futuramente se tornaram cidades e/ou bairros.

O encontro de várias culturas propiciou a diversidade pela qual, mais tarde, Brasília seria conhecida. No plano original da cidade, a capital teria no

⁸ **Narrativas a céu aberto** é uma coletânea que reúne escritores de Brasília em um mesmo tema: a cidade. Intitulados como estrangeiros na capital, os autores, em sua maioria, vindos do curso de Jornalismo da Universidade de Brasília, procuram desvelar como é viver nessa cidade.

ano de 2000 cerca de 600 mil habitantes e só depois de atingidos esses números é que as cidades-satélites⁹ seriam criadas. (PAVIANI. 1991 p.89)

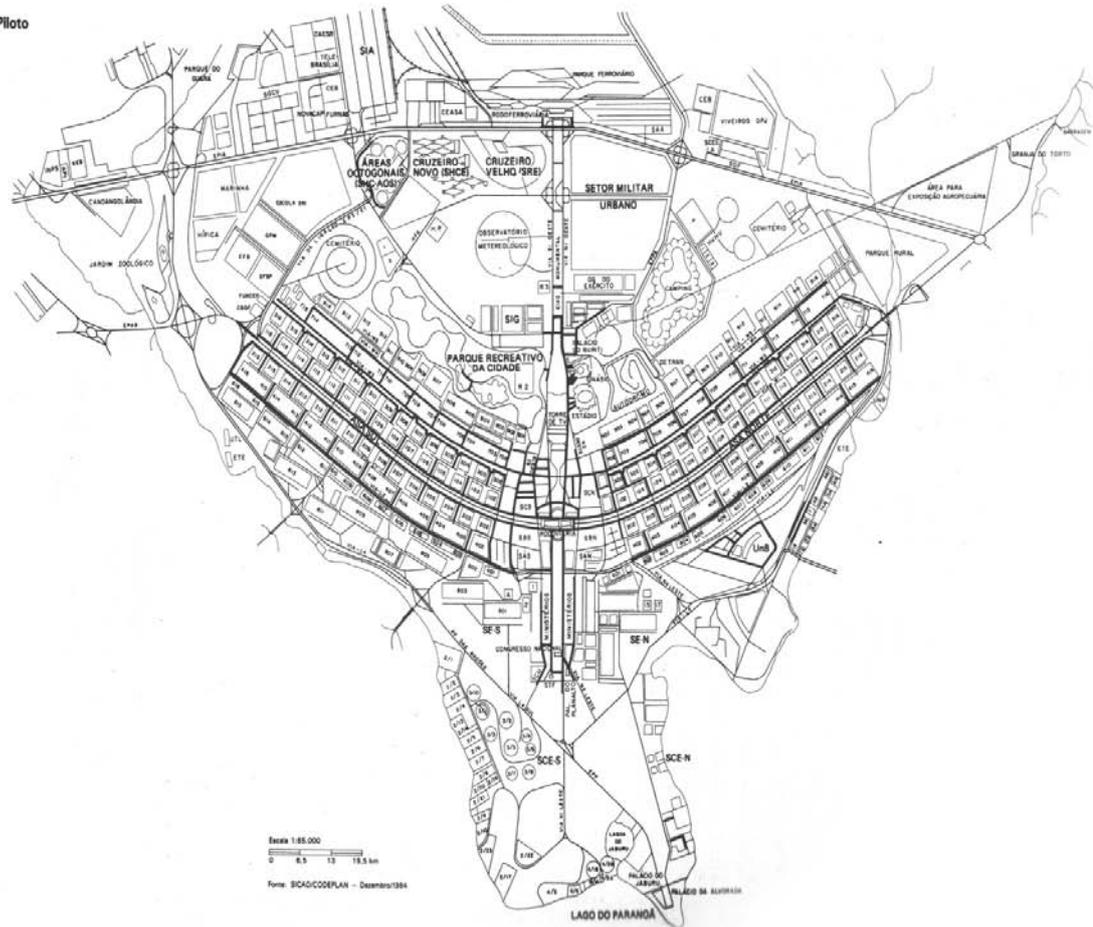
Na figura abaixo, temos o plano piloto original que previa a setorização dos apartamentos e serviços não por classes sociais, mas visando o bem comum, propiciando conforto às famílias e no atendimento de acordo com o número de habitantes que as compunha. Cada superquadra possuía um comércio local que atenderia às necessidades básicas de seus moradores de maneira igual, com os mesmos serviços.

Os blocos de apartamentos de uma superquadra são todos iguais: a mesma fachada, a mesma altura, mas mesmas facilidades, todos construídos sobre pilotis, todos dotados de garagem e construídos com o mesmo material, o que evita a odiosa diferenciação de classes sociais, isto é, todas as famílias vivem em comum, o alto funcionário público, o médio e o pequeno.

(HOUSTON, 1993 p. 28)

⁹ Cidades- Satélites foi o nome, inicialmente, não-oficial, que se deu aos centros urbanos que surgiram no entorno de Brasília, tipicamente utilizados para servir de moradia a trabalhadores. Localizam-se na periferia e, apesar da associação que se tinha com a lua – satélite da terra, o termo foi proibido pelo decreto nº 19.040 por ser usado de maneira pejorativa. Entretanto, sagrou-se na terminologia popular.

Plano Piloto



O que se pretendia negar não era apenas a “odiosa diferenciação social”, mas o Brasil colônia, a maneira como as outras cidades se organizavam e como a cultura vigente se perpetuava. O modelo utópico de Brasília se apresentava como solução e antídoto para as diferenças sociais do resto do Brasil.

O fator humano parece não ter, de fato, sido levado em consideração quando da construção da cidade. Segundo PAVIANI, “em 1956, o número de operários é de cerca de quinhentos. Em 1957, passa para 12.700. em 1959, o total é de 64.314 e finalmente, na época da inauguração, há um população de 127 mil operários-habitantes” (1991 p.94). Isso sem contar os trabalhadores do poder público e de outros setores que haviam sido convidados a habitar Brasília. Se compararmos este número com o projetado à época da idealização e construção da cidade, existe aí um grande desvio de cálculo. O que fazer com todo esse contingente humano não previsto do projeto original?

Essa utopia do projeto de Brasília, espelhada na arquitetura, nos monumentos e na disposição da cidade encontrou a maior oposição dentro de si mesma, especialmente em seus habitantes. Forçados a viver como uma grande família, teriam desde o início uma educação pautada pelo preceito de nação. A associação coletiva em detrimento dos hábitos pessoais seria primordial para atingir esse objetivo, minando individualidade e acentuando as diferenças entre as classes sociais.

Ao negar a história que essas pessoas já traziam em si e criando uma cultura artificial, a própria cidade criou um paradoxo. Entre a cidade que se desejava ter e a que efetivamente foi constituída abriu-se um abismo enorme. Brasília foi idealizada para ser habitada por um tipo de sociedade, mas depois outra a povoou, deflagrando em sua cultura outros valores que criaram tensões no organismo social.

É aí que o projeto utópico de Brasília não se concretiza como o planejado. Primeiro, porque muitos dos operários, por não se adaptarem ou por se sentirem discriminados, acabaram se transferindo para as cidades-satélites, localizadas no entorno da capital. A Cidade Viva, atual Núcleo Bandeirante, era, à época da construção da capital, a maior de todas as vilas operárias e pólo de comércio e lazer que Brasília ainda não poderia propiciar. O que nos faz concluir que essa migração para o entorno foi a maneira como, socialmente, esses operários perceberam que estavam designados ao trabalho árduo de erguer a cidade, mas não ao deleite de usufruir dela.

O segundo aspecto é que, muitos habitantes, insatisfeitos com as fachadas iguais e com a mesma disposição das superquadras, mudaram-se para o outro lado do Lago Paranoá e construíram habitações individuais, casa e mansões, imprimindo estilo próprio às construções e formando a primeira elite da cidade.

Aqueles que vinham a trabalho ou que nasciam na cidade, as famílias que foram se fixando ou as de passagem, todos eram estrangeiros na moderna capital. Incapazes ou desmotivados para percorrer seus espaços, viam nos espaços amplos e vazios, na ausência de ruas e esquinas e na repetição de

fachadas como em uma maquete, o símbolo de modernidade e igualdade dar lugar à frieza e ao distanciamento entre as pessoas.

Rejeitando a convivência pacífica das classes sociais, segundo HOUSTON “a primeira geração de migrantes, na Brasília recém-inaugurada, expressava suas reações de um modo incapaz de sugerir a amplitude desse paradoxo. Cunharam a expressão ‘brasilite’, para descrever o impacto de Brasília como um trauma.” (1993 p. 31)

Sagrava-se assim não como modelo de progresso e futuro, mas como perfeita descrição e reafirmação da idéia de centro-periferia, uma típica cidade capitalista da dupla negação utópica.

3.2 Braxília: Uma cidade-poema

quando minha veia poética
estourou ela virou pra mim
e disse “deixa sangrar”
(Nicolas Behr)

Muitos escritores ainda tentam desvelar poeticamente a cidade de Brasília. Virgem e inóspita, a capital ainda busca em si sua verdadeira dimensão artística.

O fim da rua e da esquina decretou em sua concepção aquilo que se conhecia como padrão de arquitetura, escultura e na literatura não foi diferente. Afinal, se é na cidade que escritor e herói moderno se encontram para viver na *flânerie* muito mais do que no conforto de suas casas, como a ausência da massa e da rua fazem com que Brasília ainda assim seja modelo para a literatura contemporânea?

As grandes avenidas largas e o privilégio do carro em detrimento do homem incutem naquele que vive em Brasília a missão de povoá-la, fazendo-o

refletir os espaços de grandes dimensões. É comum que a arte na modernidade se ocupe também de tentar explicar as dimensões humanas. Supervielle evidencia ainda a claustrofobia por meio dos exageros e afirma que “o excesso de espaço sufoca-nos muito mais do que a sua ausência”. (apud BACHELARD, 2008 p.223)

É por isso que Brasília se encontra na presença pela ausência, na falta que desvela sua disposição física e social. Sua cultura e sua não-cultura, aquilo que não pode ser revelado sem que se conheçam os códigos próprios da cidade.

É nesse ponto que assemelha-se com a Paris retratada por Baudelaire e incansavelmente analisada por Benjamin, porque ávida por sobreviver à aridez do planalto central e à frieza aparente, convida seus moradores a caminhar por suas quadras, balões e eixos no intuito de mostrar-se mais orgânica e viável para as relações interpessoais. Muito mais do que uma aula de geografia, de formas e caçulos, a cidade se pretende antropofágica, deglutindo a cultura daqueles que moram nela para criar um ritmo de sua vida cidadina.

Brasília, por si só geométrica, fragmenta e confunde quem vive nela ao passo que esta fragmentação impõe barreiras para a o reconhecimento do homem nesta cidade. Estas barreiras invisíveis pelo excesso de espaço e não pela falta dele sufocam o poeta. Para BARBOSA são “obstáculos entre o ser humano e o espaço que ele quer cidade, mas que por vezes não consegue enxergar como tal” (2002 p. 70). Segundo a autora, é por isso que a cidade torna-se inatingível, palco de tensões e conflitos que geram repulsão e atração para o poeta. Este é o caso de Nicolas Behr que faz de Brasília a grande proposição de sua obra poética.

A poética de Behr deflagra exatamente esse sujeito fragmentário que busca entender sua relação com a cidade para entender-se a si mesmo. a maneira encontrada pelo autor de desvelar essa cidade que o instiga, perturba e provoca é por meio da paródia¹⁰ inscrita em seus poemas. Nela deglute e

¹⁰ A paródia construída por Behr está ligada ao processo de intertextualidade, dialogando com outras estéticas. Nela o poeta desconstrói a tradição para construir um novo texto em que sua poética se evidencia. É uma ode ao paralelo, ao canto do diferente como uma nova possibilidade para aquilo que se parodia.

desconstrói outros poetas, principalmente Oswald de Andrade, a cidade de Brasília e sua própria obra.

Nicolas, cuiabano filho de imigrantes europeus, era também um estrangeiro em Brasília e canalizou a tensão existente em sua relação com a cidade para a construção de uma poesia própria e ousada. Esta relação está presente em toda sua obra, pois Behr acredita que apenas assim transmutará Brasília na cidade que foi construída para ser.

O inventivo artilheiro da *marginália* brasiliense lançou 22 livrinhos mimeografados entre os anos de 1977 e 1981, além de participar ativamente da agitação cultural da cidade, fator que o tornou ícone de Brasília. Nos anos seguintes dedicou-se ao cultivo de plantas em seu Viveiro Pau-Brasília e tendo se envolvido ao Movimento Ecológico de Brasília. Voltou a publicar livros em 1993 com *Porque Construí Braxília*.

Incluso no movimento marginal como um dos principais expoentes brasilienses, o poeta foi um dos membros da Lira Pau-Brasília, movimento artístico-poético que levava de maneira lúdica a poesia às escolas brasilienses.

Tendo como preceitos a antropofagia de Oswald de Andrade e a reconstrução poética de Brasília por meio de seu binômio Braxília em uma paródia de seus símbolos e mitos, o poeta acredita ter como missão desvelar o outro lado da capital federal que é desconhecido do resto do país. Aquele que não está nos noticiários de jornal, a cidade por traz do mito do país do futuro, a que se realiza diariamente na vida dos que a habitam.

O herói da construção da cidade de Brasília se mudou para uma das cidades-satélites e Nicolas percebe essa ausência, conclama a volta desse herói, se posiciona como ele e se confunde com ele em busca da poesia da cidade.

Nicolas Behr sabe que o único jeito de tornar Brasília palpável é ir para a rua, ir para onde muitos nesta cidade não têm coragem de ir, propor-se a percorrer a cidade. Neste poema de **Vinde a minha as Palavrinhas** (2005e) a jornada do poeta inicia:

desço aos infernos
pelas escadas rolantes
da rodoviária de Brasília

meu corpo boiando
no óleo que ferve
um pedaço do teu coração
num pastel de carne

(p.10)

As escadas levam o poeta para o coração da cidade: a rodoviária. Lugar de partidas e chegadas, onde é possível encontrar gente de todos os lugares indo e voltando de vários cantos de Brasília. Ali, no meio dos passantes, encontra-se o herói moderno, símbolo do trabalho e mola propulsora da capital.

O inferno é aqui. Nada de monumentos pomposos ou coexistência harmoniosa e pacífica, a realidade na cidade de concreto é outra, dura, cruel e difícil. A cidade não deveria ter crescido tanto e se tornado tão caótica.

É preciso descer, estar perto para perceber “um pedaço do teu coração/num pastel de carne”: Em tom quase dramático, o núcleo básico do sentimento, o coração, agoniza, ferve, eliminando qualquer reação emotiva contra aquilo que se determina como o fracasso incrustado no outro símbolo, desta vez o da gastronomia popular de Brasília “o pastel de carne”. O poeta encontra-se impotente, incapaz de reagir diante daquilo que se constata, mas alerta, tira o véu que encobre que, na rodoviária de Brasília, perece o sentimento, o amor e a mudança.

Para BARBOSA, Brasília precisa ser “assimilada pelo imaginário dos que a habitam” e estes dois entes, cidade e corpo, precisam se tocar. Por fim, um constitui o outro “o homem na cidade e a cidade no homem”. (2002 p. 29)

Behr identifica a existência dessa necessidade, mas deflagra a dificuldade de conciliá-la com a constituição física da cidade. Uma das maneiras que encontra de relacionar-se com ela é por meio da picardia. Nicolas tem um humor refinado se utiliza da paródia para tornar peculiar seus poemas.

Em ***Vozes do Cerrado***, o intertexto com Castro Alves e seu poema ***Vozes D'África*** (1868) é inevitável. No poema de Castro Alves o eu lírico assume a voz africana, personifica o continente em busca de respostas para dois mil anos de solidão. Esquecido e relegado conclama a Deus um futuro mais promissor a seu povo. Sem escravidão e sem dor.

VOZES DO CERRADO

brasília, brasília,
onde estás
que não respondes?!

em que bloco,
em que superquadra
tu te escondes?!

(2005b, p.74)

A poesia de Nicolas Behr resgata os dois versos da primeira estrofe do poema de Castro Alves “Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?/ em que mundo, em que’estrela tu t’escondes”. As vozes da África são gritos de dor de um povo que busca o reconhecimento, conclamado pelo eu lírico esperam por salvação.

As vozes do Cerrado têm seu eu lírico no homem que conclama a cidade para que ela se reconheça, se reencontre, se assuma. Nas duas poesias existe um povo em busca de si mesmo. Behr encontra-se perdido na amplidão dos espaços vazios na cidade e seu chamado é como um grito de apelo aos brasileiros, para que estes também se apoderem de Brasília.

O livro Poesília – Poesia Pau-Brasília, como um todo, remonta à proposta poética de Oswald de Andrade de deglutir a tradição poética não para destruí-la, mas para renová-la. Mostrar um nova possibilidade daquilo que já se consagrou.

A releitura tem seu ponto crucial na busca pela musa. O questionamento levantado pelo autor não é respondido assim como não é na poesia de Castro Alves, levando os espaços vazios da cidade para a poesia, onde abrem-se lacunas para a divagação do leitor. Tal fato é evidenciado pelo verso “onde estás que não responde”. Um grito de 2 mil anos para a África e 50 anos para Brasília

A cidade desola o poeta, mas ao mesmo tempo essas reentrâncias e espaços, não só o fazem perceber a não materialização da cidade fisicamente, como também lhe possibilitam realizá-la poeticamente por meio da linguagem. Está escondida em algum lugar a essência da cidade, evidenciada pelos versos “em que bloco/ em que superquadra/ tu te escondes”. Podemos ainda inferir que esta presença é sentida pelo autor, por isso questiona, dentro dele habita o desejo utópico de que a cidade se revele aos seus olhos.

A maneira com que a paródia se realiza é também um convite à reflexão. Em tom irônico “Brasília, Brasília, /onde estas /que não respondes?”, não

apenas questiona a própria cidade, mas torna o leitor cúmplice de seus desejos, companheiro em sua jornada heróica. A resposta está na volta do herói ao espaço público e Behr representa esse herói esgrimista que talha a imensidão a fim de preenche-la. Brasília é desvelada pela poesia, não podendo esconder-se mais, pois o poeta a investiga.

A opção pela letra minúscula no nome da cidade “brasília” não é apenas um recurso estilístico de composição, mas materialização de que essa cidade que é vista não é a cidade que satisfaz aos anseios do poeta, por isso diminuta.

O poeta tem dificuldades em se reconhecer-se na cidade, onde ninguém o vê e ele não vê ninguém. No seio da cidade que se apresenta inabitada reside a necessidade de transpor os obstáculos que sufocam o poeta. Por trás da artificialidade, existe um espaço pronto para ser percorrido, conquistado, povoado.

Setorizada em avenidas, quadras, blocos e apartamentos fragmenta o poeta e dificulta a assimilação do espaço disperso. O indivíduo se realiza em um mundo extremamente restrito. As praças e campos criados para integrar as pessoas, ao invés disso, decretam o distanciamento delas.

Para BARBOSA, “mesmo o *flâneur* da cidade que não se deixa tocar é alguém que a vê através de barreiras (...)”. (2002 p. 73). Transpor essas barreiras é encontrar-se com Brasília. O poeta sabe que a ausência revela a presença, assim como Baudelaire que, mesmo não participando da massa, reconhecia nela a tensão essencial para os seus versos. No meio da imensidão, onde o sentido da visão é essencial para o poeta investigador, vaga o flâneur de Brasília, errante, de olhar triste e corpo frágil. A *flanerie* brasileira prima pela solidão e pelo perder-se por entre espaços e gente. A grandeza da cidade não proporciona o caos que é a Paris de Baudelaire, mas nem por isso a constatação de sua existência deixa de ser desoladora.

No poema abaixo, Behr sacraliza a geografia da cidade, e a transforma em santa numa alusão ao viés contracultural da Geração Beat que vivia o paradoxo entre bater e beatificar.

nossa senhora do cerrado,
protetora dos pedestres
que atravessam o eixão
às seis horas da tarde,
faça com que eu chegue
são e salvo
na casa da noélia

(2005e, p.93)



Nicolas, no eixão como surfista, pedindo carona para chegar à piscina de ondas. Um ônibus chegou a parar.

A simples ida para a casa de Noélia torna-se uma jornada por uma das principais vias da cidade. O poeta roga à “nossa senhora do cerrado”, transmutando a vegetação do planalto central, posto que não é qualquer santa, mas a do cerrado. Ao evocar uma santa local, desconstrói, subverte a visão sacra de nossa senhora, parodia um dos símbolos máximos de fé e proteção do catolicismo, tornando profano e mundano um ícone divino. Contesta a fé inatingível tornando-a palpável e próxima de seu povo, presente na vida corriqueira e vulgar de cada dia.

Quando pensamos que enfim o poeta atingiria um grande objetivo, percebemos que é apenas a casa da namorada, “casa da noélia”. É a exaltação da vida que se faz a cada dia, nas trivialidades da rua.

Os versos “que atravessam o eixão” e “faça com que eu chegue” incluem o poeta nesta massa que peregrina para atravessar a rua. Inserido nesta população, atento para o fato de que não é apenas um mero espectador da cena, mas o ator dela, juntamente os passantes que a todo o momento transformam a paisagem.

Aproxima-se mais uma vez de Oswald de Andrade no poema *Escapulário*, transformando o cotidiano pela desconstrução de mitos

No Pão de Açúcar

De cada dia

Daí-nos Senhor

A poesia

De cada dia

(1991 p.64)

Os dois poetas retiram a poesia de seu estado sacro, distante do leitor e a aproximam dele ao relacionarem-se com a vida cotidiana e simples. “A poesia de cada dia” reside nas trivialidades como atravessar o eixão para ir à casa de Noélia. Deflagrar o instante e universalizá-lo foi a maneira encontrada

para desconstruir as deidades, mitos fundadores de nosso país católico que procura esquecer suas raízes pagãs.

Não a uma poesia sacralizada pela tradição e sim para a poesia que desestabiliza e reinventa os dias na vida da cidade. Nicolas deglute e desconstrói símbolos de fé e ao mesmo tempo revisita a antropofagia da poesia Pau-Brasil oswaldiana, para ser regional e puro em sua época, evidenciar o cerrado como produto de exportação que desvela a problemática humana universalizada.

Em **Brasiléia Desvairada** (1979), Nicolas Behr atinge o auge de sua transgressão subvertendo a linguagem escrita e símbolos máximos de nosso país. Aliando desenhos à linguagem coloquial e a uma nova maneira tipográfica de dispor os poemas, os versos mimeografados do autor levam ao extremo a interação entre a poesia e as artes visuais.

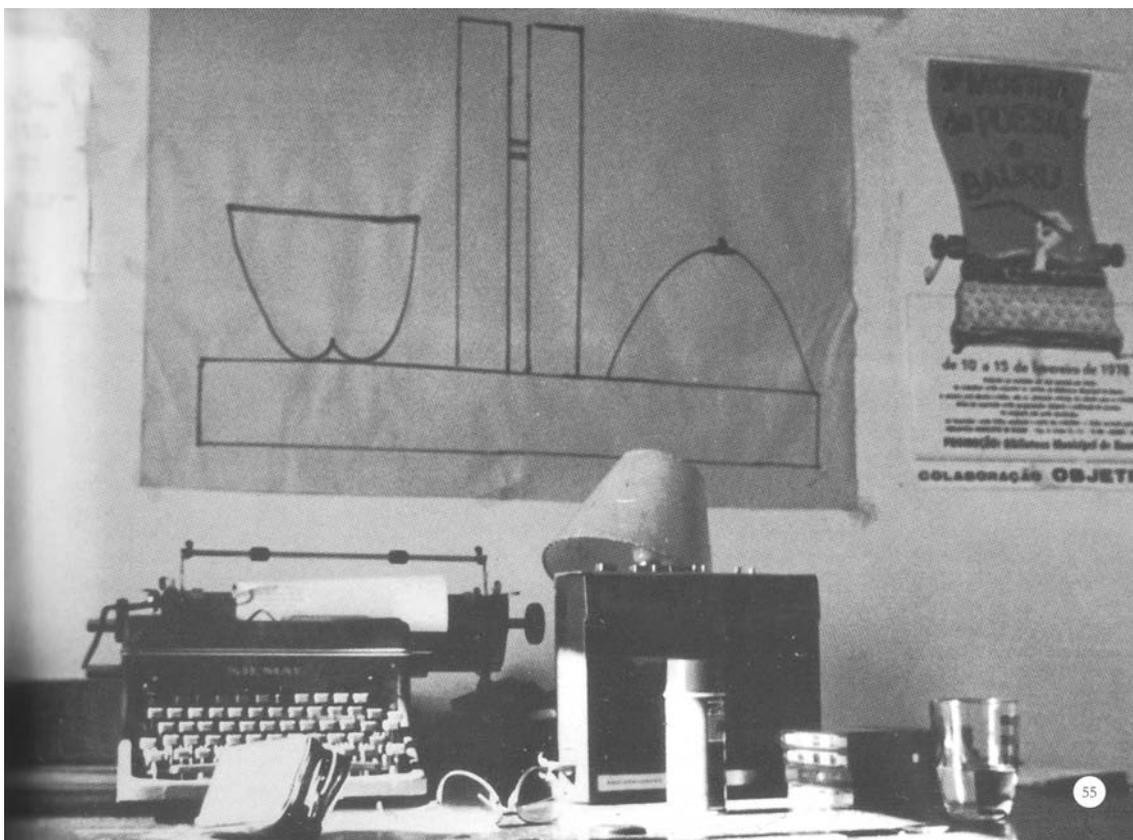
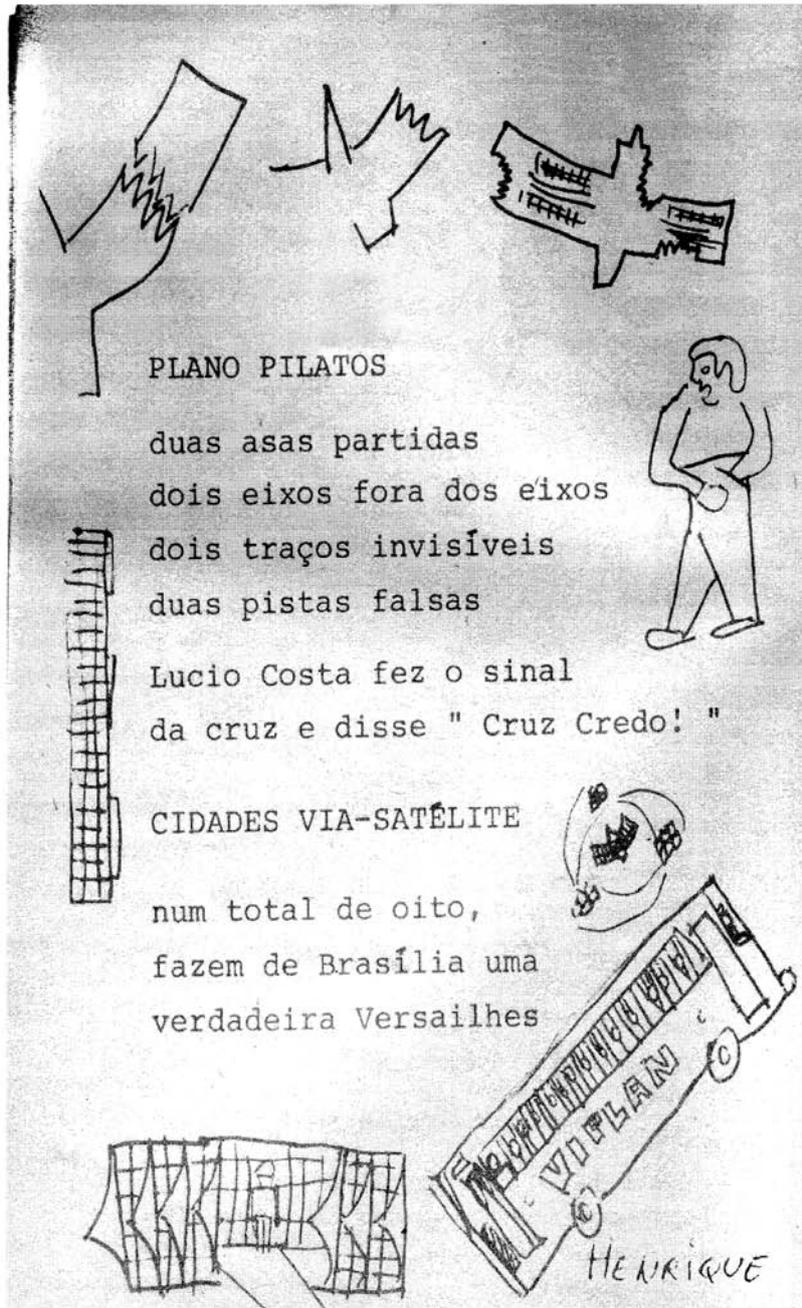


Foto do quarto de Nicolas Behr, 415 sul. Na parede, um desenho da obra **Grande Circular** parodia o congresso nacional, símbolo máximo de poder, dessacralizando a instituição governo.



(2005e, p.29)

No poema ***Plano Pilatos***, a ode brasiliense é totalmente relida e desconstruída. Em uma nova antropofagia de outros escritores, desta vez escolhe a poesia de Mário de Andrade para compor seus versos. A **Paulicéia Desvairada** ganha sua versão candanga, cinza e paradoxal, em que como ilha em brasa, a indecifrável Brasília está pronta para devorar quem quer que a desafie.

O uso de personagens conhecidas da história da construção de Brasília cria a identificação com seus leitores. A ironia tanto do ideário modernista quanto do plano piloto original da cidade e dos padrões estéticos enraizados na cultura local torna possível a avaliação crítica do poeta inscrita poeticamente nesse texto no diálogo entre a palavra e imagem.

Convocados para projetar a cidade, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer dispuseram as construções arquitetônicas de maneira tal que delineassem o desenho de um avião, por isso os dois bairros principais da cidade são Asa Sul e Asa Norte. Para os mais místicos o avião surgiu de uma idéia simples, o cruzamento de duas linhas em forma de cruz. Divergências a parte, o fato é a simplicidade deste traçado peculiar tornou o francês, erradicado brasileiro, Lúcio Costa mundialmente reconhecido e Brasília reconhecida como símbolo de cidade modernista.

Já no título do poema vemos a paródia da própria construção de Brasília. Nas palavras *Plano Pilatos* está contido o plano piloto, remetendo-nos à figura bíblica de Pôncio Pilatos, prefeito da cidade de Judéia, foi o juiz no julgamento de Jesus e teve o poder de livrar Cristo da crucificação, mas lavou as mãos e absteve-se da decisão e com esse ato condenou-o a morrer na cruz.

Comparativamente, o plano de Pilatos em não se posicionar é representado aqui pelos ícones das linhas mestras da construção da cidade. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer ganham status de soberanos, entretanto estes, assim como Pilatos, não se posicionam no intuito de alterar o curso da história, subvertendo a idéia utópica da criação do plano piloto.

Ao idealizarem uma cidade sem diferenças sociais não previram as intervenções orgânicas conferidas aos homens e ao constatarem que seu

plano não se realizara nada fizeram para recuperá-lo. O poeta responsabiliza os arquitetos pela artificialidade da maquete, pela perenidade das relações humanas, dessacraliza os mitos fundadores da cidade, desconstruídos e mundanos, não mais elevados a um grão quase beatificado pela cultura local e pelas previsões místicas de Dom Bosco.

Nos versos “duas asas partidas/dois eixos fora dos eixos/dois traços invisíveis/duas pistas falsas”, o poeta revela aquilo que está encoberto e que se pretende esconder. Como o catador de lixo de Baudelaire, recolhe aquilo que aparentemente se descarta para desvelar a verdadeira face da cidade escondida debaixo dos tapetes. Aqui, tudo parece artificialmente projetado para não ser. A cidade não se realiza no traçado matemático da arquitetura, mas nas nuances de sua vida cotidiana.

Bipartido, dividido e chocado, Lúcio Costa vê em seu traçado simples e reverenciado pela sacralização do sinal da cruz e a simbologia do avião desestruturar-se na constatação da terrível realidade: a cidade não se concretiza como planejado e fazendo o sinal da cruz só lhe resta dizer “Cruz Credo!”. Neste simples verso, duas simbologias dialogam com a oposição entre bater e beatificar, esvaziando a positividade da simbologia sacra do sinal da cruz em negatividade de espanto e descrença.

Nicolas Behr usa os elementos míticos e os tabus para democratizá-los na realidade da vida urbana, a cruz sagrada e o avião desmontam o símbolo a que Brasília ficou reconhecida mundialmente: o de cidade modernista.

A linguagem dos desenhos, garatujas infantis contrapõe o traçado profissional e competente de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer com o traço improvisado e simples de Nicolas Behr, aquele que não domina a técnica. Há um diálogo direto entre o erudito e vulgar, entre tradição e contemporaneidade, em uma releitura de reconstrução da cidade. São caricaturas do plano piloto com partes deglutidas que deflagram a necessidade de devorar a cidade para entendê-la.

O desenho paródico desvela pontos turísticos e simbólicos da capital, desestruturando a visão idealizada da cidade modelo do modernismo.

Fragmentada, necessita ser reordenada, encaixada, revista. A figura do Grande Circular¹¹ retoma a concepção de trazer para o vulgar os ícones da cidade, democratizando aquilo que era para poucos.

Já em *Cidades via-satélite*, presentifica a idéia de Brasília como uma ilha, que mesmo tentado isolar-se encontra-se ligada às cidades de seu entorno satélites de seu centro. A comparação com Versailles não é por acaso posto que a cidade francesa foi criada a partir do zero pelo rei Louis XIV e foi sede do poder francês entre os anos de 1682 e 1789. Mesmo não ostentando mais esta alcunha conserva a elegância e riqueza dos empós áureos. Cercada por comunidades vizinhas polariza o poder na região.

Desta forma Nicolas critica Brasília como reprodução do modelo político de Versailles e desconstrói o símbolo de cidade do futuro e maneira como o poder se incute nela, parodiando a capital do país e alertando que o poder em Brasília tem data para acabar, mas a missão da cidade em ser pólo de cultura no centro-oeste brasileiro não.

Behr caracteriza-se, por fim, em seus versos, como o verdadeiro desbravador de Brasília. Ao misturar-se à cidade e agregar-se a ela se vê multiplicado, coletivo e não mais individual, porta-voz da humanização que requer a capital. Como porta-voz da polifonia da cidade busca interferir nela, seja por meio de sua poesia e de modo como utiliza suportes marginais em sua concepção, seja por meio de suas ações performáticas.

O projeto antropofágico oswaldiano novamente reverbera na obra de Behr, em sua proposta de engolir não só outros poetas da tradição literária, mas a própria cidade, suas avenidas, sua história e seus monumentos, no intuito de entender e tomar posse dela. Acredita que pela existência da flanerie Brasília se tornará não só palpável, mas viável fisicamente.

¹¹ A linha de ônibus Grande Circular é a mais tradicional de Brasília, percorrendo as principais avenidas da cidade e tornou-se referência cultural por causa de um livro de Nicolas Behr e um *fanzine* musical que circula na capital, ambos homônimos.

eu engoli Brasília

em paz com a cidade,
meu fusca vai
por esses eixos,
balões e quadras,
burocraticamente,
carimbando o asfalto

e enviando ofícios de
estima e consideração
ao sr. diretor

(2005b, p. 26)

Resgatando o preceito do manifesto antropofágico de que “Só a antropofagia nos une”, Nicolas pretende desmistificar os cânones, renovar a consciência participante, transformar tabus em totens para criar uma outra cidade, uma cidade poema, que se realiza por meio da palavra, em sonho e sem dor, que contemple a todos, pela força do esgrimista em versos, que dribla as barreiras da cidade

No título, a palavra *eu* possibilita o diálogo entre poeta e poema. Quem de fato engole Brasília, Nicolas ou sua poética? Este eu multiplicado pelo carimbo que o pneu do carro emprega no asfalto da cidade é o desdobramento do poeta em sua poesia, representante do habitante da cidade contemporânea, porta-voz, universalizado.

Há mais de um momento antropofágico neste poema, a deglutição do poema, a deglutição do vulgar, material representado pelo poeta e a deglutição da erudição em forma de linguagem e arquitetura corporificadas pela própria cidade.

Em ***eu engoli Brasília***, vemos a crítica das relações de poder inscrita poeticamente nos versos “burocraticamente,/ carimbando o asfalto” e “enviando ofícios de/ estima e consideração/ ao sr. diretor”. As vírgulas, não muito comuns na obra do autor, marcam as pausas que o poeta faz, pois não existe pressa, ele deglute vagarosamente a cidade, sua arquitetura, símbolos e tabus. Mitos.

Esta crítica é representada também pelo uso das palavras. Nicolas se vale da linguagem padrão para evidenciar a cidade geométrica, setorizada de “balões, eixos e quadras” tão criticada pelo próprio poeta e evocada para denunciar melhor a desconstrução simbólica de Brasília.

Ainda nos versos “meu fusca vai/ por esses eixos, / balões e quadras”, vemos a interferência via poema do autor, por meio de seu fusca, na geografia da cidade, como se ao passar o cenário fosse mudando com os carimbos que o carro, representando ele, provoca.

Novamente a cidade aparece com letra minúscula, evidenciando a transformação que se inicia. Esta Brasília já não possibilita a felicidade do poeta que mesmo assim “está em paz” com a sua musa, não com a cidade e prepara sua revolução por meio de sua poética.

A jornada do poeta reinicia no mesmo lugar em que o encontramos da primeira vez na rodoviária de Brasília. Remetendo-nos à Dante, Nicolas Behr é o infante apaixonado por sua Beatriz, a musa Brasília, e percorre os infernos e o purgatório para resgatá-la. Antes, às portas da ilha em brasa vendo seu coração boiar no óleo quente em que se prepara o pastel de carne; e agora, subindo aos céus em busca de sua amada, perseguindo a obsessão poética de Braxília, obra que se realiza pela construção dos versos de sua poesia e se corporifica.

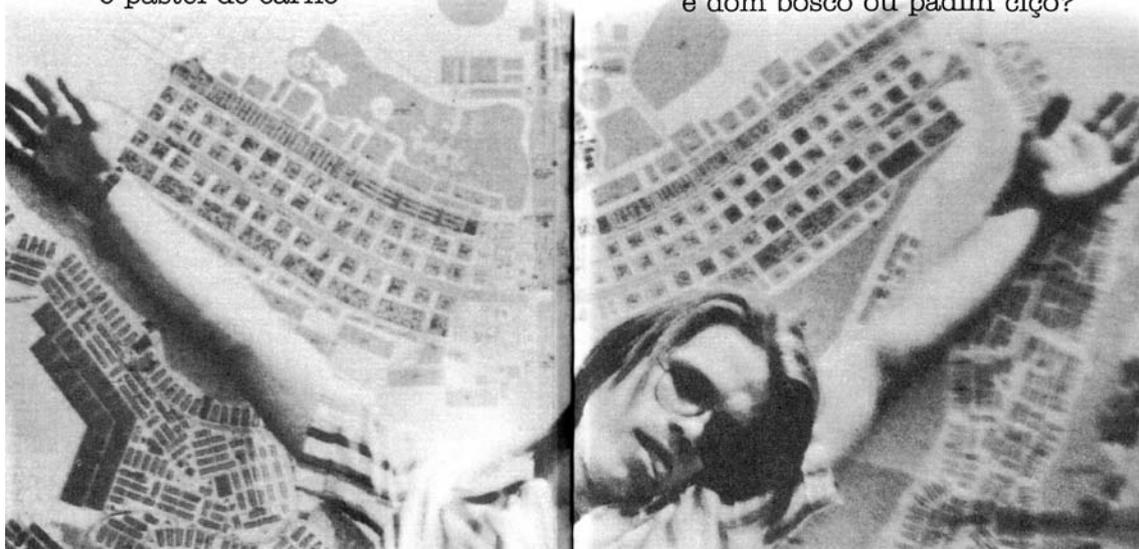
Em **subo aos céus** sacraliza o ambiente ao invés de vê-lo de maneira negativa; sente-se a vontade para encarar a cidade.

subo aos céus
pelas escadas rolantes
da rodoviária de Brasília

o corpo de cristo
aqui não é pão,
é pastel de carne

o sangue de cristo
aqui não é vinho,
é caldo de cana

o padroeiro desta cidade
é dom bosco ou padim ciço?



(2005b, p. 2 e 3)

De braços abertos na frente do plano piloto, seu corpo mistura-se com a cidade. O poeta usa elementos gastronômicos para desconstruir mitos e tabus. Os símbolos cristãos a que estão associados “corpo de cristo”, “sangue de cristo” são rebaixados a elementos profanos e pagãos como o “pastel de carne” e o “caldo de cana”, sustentando a paródia como artifício máximo na crítica das grandes instituições enraizadas em nossa sociedade. Esses elementos estão nos baixos domínios da rodoviária, são eles a representação do momento infernal da cidade.

A parte visual da poesia, o corpo do poeta sobreposto ao desenho do plano-piloto da cidade, não só profanam a figura de cristo como parodiam o símbolo mítico da construção de Brasília. A cidade deixa de ser a representação de uma nova vida cheia de esperanças para ser uma constatação da morte física do poeta. Com a flagelação do poeta outros significados se agregam como a deteriorização da cultura, da arte e da arquitetura tipicamente modernas.

A imagem do poeta, do “eu” em sacrifício, choca pela audácia, mas também humaniza o projeto arquitetônico. Resgata o mito candango de Dom Bosco ao passo que reforça a necessidade de sua afirmação para a constituição da poética. O sacrifício do poeta, assim como o sacrifício de cristo, marca um novo tempo, de recomeço e mudanças onde este modelo vigente é veementemente negado e inadequado para a existência da vida na cidade.

Para FURIATI, “a criação poética de uma cidade imaginária (Braxília) – que tem passado e sonha com um futuro onde não há lugar nem para a exclusão nem para o poder – surge na esteira desta narrativa mítica.” (2007 p. 50).

Esta poesia trava dois tipos de duelo. O primeiro dá-se com o poema que principiou esta análise, neste diálogo, desejo e realidade ficam em oposição. Quando o poeta sobe, se coloca para fora do ambiente infernal que a rodoviária desperta. É como se ao sair, um novo mundo se desvele para ele. Subir as escadas é deixar para traz uma realidade indesejada, mas não

abandonar seu passado, haja vista que a lembrança dele é essencial para que não se repita.

O segundo duelo é travado pelo poeta e a cidade no processo da criação artística. Enquanto o “eu lírico” interfere fisicamente na cidade, por meio da linguagem visual e verbal a cidade, também, interfere na experiência do poeta que, depois dessa experiência, não será mais o mesmo.

A reconstrução de Brasília passa pelo elemento utópico essencial, o sonho. É neste sonho que o poeta se engaja para alcançar seu ideal. O organismo vivo da cidade parece tomar forma.

Entretanto, Behr sabe das resistências a esta mudança, sabe que as relações de poder ainda são difíceis de quebrar. Por isso, conclama aqueles que fizeram parte do grande ato heróico da construção brasiliense, os operários:

braxília não
braxília é sonho

braxília foi construída
com a língua

2.354 línguas polindo
as escadarias do palácio

(2005c, p.8)

Nesta nova cidade não há distinções, pois todos constroem Braxília, participam de seu projeto como deflagra o verso “2.354 línguas polindo/ as

escadarias do palácio”, evidenciando o contato direto entre o operário e a cidade.

É Braxília, portanto, uma releitura utópica de um projeto também utópico de uma cidade como Brasília. Só que esta segunda utopia se constrói por meio da negação da primeira.

Porém, ao invés das rejeições da cidade original, o projeto poético de Braxília deglute a obra **Porque Construí Brasília** (1993), de Juscelino Kubitschek, propõe a humanização da cidade. Em **Porque Construí Braxília**¹² o poeta parodia o original com vistas a propor um “canto paralelo” que traduza seu profundo sentimento de perda por meio da linguagem poética, no momento em que se assume como relator da cidade.

No poema minuto abaixo, *imagine braxília*, o poeta traduz em apenas 5 versos o que espera que seja a cidade. Sem detalhamentos ou descrições, entrega nas mãos do leitor o poder imaginativo de reconstruir junto com ele Braxília:

imagine braxília
não-capital
não-poder
não-braxília
assim é braxília

(2005c, p. 12)

¹² **Porque Construí Braxília** é uma obra que está contida na coletânea **Primeira Pessoa**, componente do corpus de estudo deste trabalho.

A negação pela repetição da palavra “não” em três versos transforma-se em positividade no último, na afirmativa utópica do que acredita ser a forma de tornar a cidade não só palpável, mas possível.

O poeta não quer mais a superficialidade das histórias que se deixam revelar aparentemente pela cidade, a ausência, a solidão e a incompletude, mas a intimidade do aconchego, a materialização das personagens:

naquela noite
suzana estava
mais W3
do que nunca
toda eixosa
cheia de L2

suzana, vai ser
superquadra
assim lá na
minha cama

(2005e, p. 95)

Nestes versos, Behr personifica a cidade em “Suzana” que tem características da arquitetura como no verso “toda eixosa”, transmutando a seriedade da palavra eixo na sensualidade do corpo de uma mulher: “mais W3” e “cheia de L2” humanizam esses dois grandes eixos da cidade.

Nessa poesia, que se deixa ser acariciada, observamos a maneira como o poeta traduz seu fazer poético. A atenção à seleção e combinação das palavras, o local exato em que devem estar. Em tom quase confessional, cria-se um diálogo com a agora transformada Brasília.

Desferindo golpes na linguagem cotidiana, Nicolas Behr corporifica o esgrimista de Baudelaire, seja no uso das metáforas, seja na repetição de palavras. Seu oponente é ele mesmo na busca por materializar Brasília; é sua descrença que se torna o ímpeto para a sua arte. Poemas mais curtos e diretos caracterizam essa nova experiência. Behr quer o choque do inesperado, a perenidade de versos curtos, mas a certeza da reflexão.

A obra de Behr propõe uma nova reestruturação da viagem utópica. Na literatura, convencionou-se aliar a utopia a um deslocamento físico dos homens a lugar nenhum, não catalogado no mapa, onde habita a verdadeira felicidade. Geralmente situada em uma ilha, para que não seja contaminada pelas imperfeições externas.

Brasília já experimentou esse modelo de “ilha” e de nada adiantou isolar-se, o poeta sabe que apenas a integração é capaz de reconstruir a cidade. É na maneira como o ser humano se vê na cidade, como se relaciona com ela e como se propõe a reconstruí-la, e interferir nela que se configura a utopia de Nicolas Behr traduzida em poesia

Para tal, o poeta resgata uma figura quase esquecida por Brasília, o herói brasiliense. Investe-o do papel de projetar a cidade, mantendo o olhar na construção do sonho, mas sem esquecer do modelo que o fez fracassar.

O homem simples, relegado pelo modelo de sociedade capitalista no qual Brasília se transformou, é conclamado a retomar seu posto. À frente deste novo mundo está o poeta, o único capaz de mostrar-lhe o caminho.

Em ***dedico este***, da obra **Poesília – Poesia Pau-Brasília**, Behr, em tom dramático, faz uma ode a este trabalhador:

dedico este
canteiro de obras
(jardim-operário)
aos esquecidos de
deus que construíram
esta cidade de Brasília
e que, um dia,
construirão comigo,
em sonho e sem dor,
a cidade de Braxília
(pronuncia-se
brakslha, canalha)

(2005, p. 5)

Nicolas Behr aponta estes esquecidos do discurso oficial, “esquecidos de deus”, símbolos do trabalho e do poder braçal evidenciados pelas expressões “canteiros de obras” e “jardins operários”. Este é o homem que construirá Braxília, mesmo que em sonho por que a ele é destinada a maior parcela do ato heróico da capital.

É o ato poético, transformado pelo conflito entre as duas cidades que presentifica toda a estética contemporânea por meio da utopia. Não mais relegado à decadência e à margem da grande cidade, o homem simples construirá sem “dor” a verdadeira terra prometida de Dom Bosco, o verdadeiro manancial de desenvolvimento tecnológico e cultural.

O poeta os guiará, será ele quem reunirá os operários e, em conjunto, criarão Braxília com a finalidade certa: a de ser uma cidade que trata bem seus habitantes, organismo vivo da sociedade, diversa e multicultural, que sabe se relacionar com alteridade.

Ao poeta também caberá o papel de relator de todo o processo, toda a transformação em versos. Sua poesia revelará essa nova cidade com o mesmo olhar antropofágico que descreveu suas origens. Desvelará em detalhes a reconstrução de um sonho, trivialidades da vida comum longe do poder.

Para os que não acreditam neste projeto de sonho e labor, Behr deixa sua palavra final “pronuncia-se braxilha, canalha”, no intuito de não apenas criar uma diferenciação fonética, de apenas uma letra, mas também de demarcar e reafirmar a infinita diferença que torna Braxília, a cidade construída poeticamente por ele, no lugar onde se realizará a contemporaneidade.

A palavra “canalha” se refere aqueles que abrigam o poder em Brasília, que tencionam as relações humanas, que maltratam, desmerecem corrompem e enganam a cidade. Aqueles que a culpam por tudo que nela há de ruim, que responsabilizam o herói, o homem simples, o brasiliense por todas as mazelas que Brasília sofre.

Braxília sobrevive, resiste poeticamente e verdadeiramente nos momentos em que Brasília deixa de ser poder. Braxília é o refúgio dos homens bons, o lugar onde se pode respirar tranqüilo. E enquanto o sonho da moderna e jovem capital do país sustentar essa utopia da criação de um movimento nativista sustentado pela máxima “braxília para os braxilienses”, a poesia resistirá nos detalhes triviais do cotidiano, na figura do herói candango que representa o símbolo da esperança de um Brasil do futuro. Reconhecemos que apenas antropofagicamente nos unimos.

Considerações Finais

A análise da relação entre homem e cidade não é fato novo e vem sendo incansavelmente estudada por várias áreas do conhecimento. Partindo das reflexões de Walter Benjamin a respeito da obra de Baudelaire principiamos essa jornada em busca do enigma da cidade, no caso Brasília, tendo por guia a obra poética de Nicolas Behr.

Em Brasília, muitos tentaram decifrá-la, mas a maioria só conseguiu cantá-la. É que a quase poeticamente virgem capital ainda não havia ganhado um poeta que se propusesse a viver nela. Muitos passaram, contemplaram e não ficaram. Behr ficou e ainda reside na cidade, tornando-se seu maior expoente.

Em sua obra poética o conflito cidade-homem ganhou ainda mais destaque haja vista o peso que a construção de Brasília trouxe para aqueles que foram convidados a habitá-la. Era o princípio de um novo tempo para o país e este homem, deslocado e desorientado procurava não só entender-se como saber conviver com esse novo ambiente.

Sem saber exatamente como lidar com essa situação, vive o conflito entre rejeitar essa cidade (bater) e sacralizá-la (beatificar). A expressão artística dessa sociedade não viria de outra forma que não fragmentária, desconstruída, dilacerada.

Com a poesia não foi diferente. Era preciso agregar outras expressões artísticas para fundamentar e legitimar ainda mais a nova e moderna poética da capital da esperança. Entretanto, essa geração, a primeira que ousara criticar a burguesia, a disposição da quadra, do bloco e da segregação surgiu como alternativa para uma cidade que foi construída para ser maquete.

Desvelar as confluências e afluições de Nicolas Behr tornou possível o entendimento das leituras que o poeta fez, de sua raiz contracultural e a importância de suas influências para a análise e delineamento da obra que produziu. Com referências da poesia da Geração de 22 e alinhado à

contracultura, levou a marginalidade à cidade da chapa branca, da amplidão, percorrendo os espaços e humanizando a vida na Capital do País.

Busca preencher os espaços largos e lacunares da Brasília modernista com uma flânerie em busca de si mesma, resgatando e dialogando com outras estéticas para compor sua obra. Tendo como elementos chave o cerrado (a vegetação), a paródia, o desbunde e a utopia, desconstruiu em versos brancos, livres e descomedidos os símbolos, tabus e mitos fundadores da literatura e cultura do país como nação.

Foi por meio da construção poética, da escolha da tipografia, da inclusão de garatujas, da subversão de símbolos em paródia e da discussão e crítica a respeito de Brasília, que a obra de Nicolas Behr atingiu o auge de sua inserção na cidade. Transgredindo a conceituação habitual de utopia, em que o herói percorre grandes espaços, faz grandes viagens, o eu lírico mergulha para o interior, para dentro de si, para a vida cidadina que percorre as ruas, esmiúça os detalhes mais triviais e toma posse do espaço urbano.

O olhar para dentro é acima de tudo um sinal de perseverança. Nicolas não quer abandonar Brasília, mas melhorá-la, porque entende que foi construída com o propósito errado de abrigar o poder. Em um movimento nativista a quer para torná-la própria para ser habitada por aqueles que a construíram. Brasília para os brasileiros, mas desta vez em sonho e sem dor, frustração ou medo.

Para ele a ilha em brasa é possibilidade de reconstrução em sua transformação poética. Uma ode ao herói moderno: o poeta que labora, trabalha, insiste, mexe no barro até virar possibilidade. Esgrimista de palavras transformadas em versos.

Por fim, Nicolas Behr desconstrói a poética e a cultura vigentes por meio da antropofagia em paródia, subvertendo e dessacralizando a tradição literária não para destruí-la, mas para transformá-la e recriá-la na contemporaneidade. Ao agregar e deglutir outros poetas, Nicolas também, devora sua própria estética, a concepção artística de sua poesia, alinhando sua obra ao contexto

das grandes cidades, desvelando a maneira se organizam as relações na urbes e alterando a dinâmica da vida citadina.

BIBLIOGRAFIA

1. Do autor:

BARQUET, Jesús e BEHR, Nicolas. **La Brasilíada**. Brasília: Editora do Autor, 2009.

BEHR, Nicolas. **Menino Diamantino**. Brasília: Editora do Autor, 2003.

_____. **Braxília Revisitada vol. I**. Brasília: LGE, 2004.

_____. **Peregrino do Estranho**. Brasília: Editora do Autor, 2005a.

_____. **Poesília – Poesia Pau-Brasília**. Brasília: Editora do Autor, 2005b.

_____. **Primeira Pessoa**. Brasília: Editora do Autor, 2005c.

_____. **Restos Vitais**. Brasília: Editora do Autor, edição 2005d.

_____. **Vinde a Mim as Palavrinhas**. Brasília: LGE, 2005e.

_____. **Iniciação à dendolatria**. Brasília: Editora do Autor, 2006a.

_____. **Umbigo**. Brasília: LGE, 2006b.

_____. **Laranja Seleta**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. **Beija-me – Retratos de uma geração brasiliense**. Brasília: Editora do Autor, 2009a.

_____. **O bagaço da Laranja**. Brasília: Editora do Autor, 2009b.

2. Sobre o autor:

BARBOSA, Maria da Glória. **O cristal e a chama: A linguagem literária que traduz o objeto Brasília**. Brasília: Secretaria de Estado de Cultura, 2002.

CABAÑAS, Teresa. **Que Poesia é Essa?**. Goiânia: Editora UFG, 2009.

FURIATI, Gilda Maria Queiroz. **Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

KAQ, Francisco. As cidades de Nicolas Behr. **UnB Revista**, Brasília, nº5, ano II, 106-110, mar. 2002.

MARCELO, Carlos. **Brasilienses #1- Nicolas Behr: Eu engoli Brasília.** Brasília: Parkshopping, 2004.

OLIVEIRA, Joanyr. **Poesia de Brasília.** Brasília: Sette Letras, 1998.

PINTO, J. R. de Almeida. **Poesia de Brasília: duas tendências.** Brasília: Editora Thesaurus, 2002.

SANTOS, Tiago Borges. Lira Pau-Brasília – **Entre fardas e superquodras: poesia, contracultura e ditadura na Capital.** (1968-1981). Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

3. Geral

ABENSOUR, Miguel. **O novo espírito utópico.** São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

ADORNO, Theodore W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I.** São Paulo: Duas cidades, 2003.

ANDERSON, Peter. Modernidade e Revolução. **Novos Estudos** (CEBRAP) São Paulo, 14-16, nº14, fev. 1986.

ANDRADE, Oswald. Obras Completas VI: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, José D' Assunção. **Cidade e História.** Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos.** São Paulo: Tempo Universitário, 1955.

_____. **Obras Escolhidas II: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- BOSI, Viviana [ET AL]. **O poema: Leitores e Leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. In: **Novos Estudos** (CEBRAP), São Paulo, 81-95, nº20, mar. 1988.
- _____. **Teoria de Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Poesia Jovem – Anos 70 – Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUENO, André & GÓES, Fred. **O que é Geração Beat**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CACASO. O poeta dos outros. In: **Novos Estudos** (CEBRAP), São Paulo, nº 22, 135-156, out. 1988.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo. Uma poética da realidade. In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1991.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade Polifônica: Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CHIAMPI, Irleamar. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.
- COHN, Sergio (org.). **Nuvem Cigana – Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- COLEHO, Teixeira. **O que é Utopia?** São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CRUZ, Edson. **O que é poesia?**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento: Calíban, 2009.
- DANTAS. Vinicius. Oswald de Andrade e a poesia. In: **Novos estudos** (CEBRAP), São Paulo, nº 30, 191-203, Jul. 1991.

FERNANDES, Ronaldo Costa & LIMA, Rogério (org.). **O imaginário da cidade**. Brasília: Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as Cidades, a Cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GULLAR, Ferreira. **Sobre arte Sobre Poesia – uma luz do chão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HELENA, Lúcia. Ser ou não ser Pau-Brasil. In: **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Ática, 1986.

HOULSTON, James. **A cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JEVAN, Manoel (org.) **Coletânea Candanga: Academia Ceilandense de Letras & Artes Populares**. Brasília: Artes e Letras, 2008.

LACLAU, Ernesto. Os novos Movimentos sociais e a pluralidade do social. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, vl. 01, nº 2, 41-47, out. 1986.

LIPOVETSKY, Gilles. Modernismo e pós-modernismo. In: **A era do vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

MEDINA, Cremilda (org.) **Narrativas a céu aberto: Modos de ver e viver em Brasília**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

MODRO, Nielson Ribeiro. Tropicalismo. In: **Poesia Brasileira Contemporânea**. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007.

MORICONI, Ítalo. **A Provocação Pós-Moderna – Razão Histórica e Política da Teoria Hoje**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

MOUTINHO, Marcelo & REIS-SÁ, Jorge. **Dicionário Amoroso da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

NORTHROP, Freye. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1957.

NUNES, Benedito. A metafísica Bárbara. In: Obras Completas VI: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. A visão Poética Pau-Brasil. In: Obras Completas VI: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. Antropofagia e Utopia. In: Obras Completas VI: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Modernismo, Cosmopolitanismo e nacionalismo. In: **Poesia, Mito e história no Modernismo Brasileiro**. São Paulo: Unesp. Blumenal: FURB, 2002.

PAVIANI, Aldo. **A conquista da Cidade: Movimentos Populares em Brasília**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: Romantismo à Vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RIBAS, Otto (org.). **Visões de Brasília: patrimônio, preservação & desenvolvimento**. Brasília: Institutos de Arquitetos de Brasília do Brasil, 2005.

SOUSA, Salomão. **Deste planalto central: Poetas de Brasília**. Brasília: Thesaurus, 2008.

TELLES, Sophia S. Lúcio Costa: Monumentalidade e intimismo. In: **Novos Estudos** (CEBRAP), São Paulo, nº 25, 75-94, out. 1989.

SEVCENKO, Nicolau [ET AL]. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

VÁSQUEZ, Adolfo Sanches. **Entre a utopia e a realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

VIRILIO, Paul. A cidade superexposta. In: **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

Apêndice 1

POETA MARGINAL? EU, HEIN?¹³

não nasci em montes claros. não tenho nome completo. não sou professor. não consegui conciliar nada com a literatura. nunca publiquei nada. atualmente não resido em porto alegre. não me chamo eduardo veiga. não escrevo poesia há mais de 15 anos. não estou organizando meu primeiro livro. não sou graduado em letras. não acredito que a poesia seja necessária. não estou concluindo nenhum curso de pedagogia. não colaboro em nenhum suplemento literário. não estou presente em todos os movimentos culturais da minha terra. não sou membro da academia goiana de letras. não trabalho como assessor cultural da sec. meus pais não foram ligados ao cinema. não tenho tema preferido. não comecei a fazer teatro aos 12 anos. não me especializei em literatura hispano-americana. não tenho crônicas publicadas n'ó republica de lisboa. não passei minha infância em pindamonhangaba. não canto a esperança. não recebi nenhuma premiação em concurso de prosa e poesia. não tenho sete livros inéditos. não sou considerado um dos maiores poetas brasileiros. nunca fui convidado para dar palestras em universidades. não vejo poesia em tudo. não faço parte do grupo noigrandes. não me interesso por literatura infantil. não sou casado com o poeta afonso ávila. na minha estréia não recebi o prêmio estadual de poesia. o crítico josé batista nunca disse nada a meu respeito. não sofri influência de bilac. não sou ativo, nem dinâmico. não me dedico com afinco à pecuária. não sou portador de vasto curriculum. não recebi mensão honrosa no concurso de poesia ferreira gullar. não exerço nenhuma atividade docente, nem decente. não iniciei minha carreira literária no exército. não fui a primeira mulher eleita para a academia acreana de letras. não tenho poesias traduzidas para o francês. não estou incluído numa antologia a ser publicada no méxico. minha poesia não é corajosa. não gosto de arqueologia. walmir ayalla nunca me considerou um revolucionário. nunca tentei compreender o homem na sua totalidade. não vim para o brasil com 5 anos de idade. não aprendi russo para ler maiakowski. meu pai não é chileno. não sou virgem, sou capricórnio. não sou mãe de seis filhos. nunca escrevi contos. não me responsabilizo pelos poemas que assino. não sou irônico. não considero drummond o maior poeta da língua portuguesa. não gosto de andar de bicicleta. não sou chato. não sei em que ano aconteceu a semana de 22. não imito ninguém. não gosto de rock. não sou primo dos irmãos campos. não sou nem quero ser crítico literário. nunca me elogiaram. nunca me acusaram de plágio. não te amo mais. minha poesia nunca veiculou nada. não sei o que vocês querem de mim. não espero publicar nenhum romance. não sou lírico. não tenho fogo. não escrevi isto que vocês estão lendo.

Nicolas Behr

¹³ Retirado de <http://www.nicolasbehr.com.br/> em 26/01/2010 às 01:18

Apêndice 2

GERAÇÃO MIMEÓGRAFO

NAVÉGUS

Nº 2
ANO I
NOVEMBRO
1979

Literatura

GERAÇÃO MIMEÓGRAFO

A geração mimeógrafo surgiu como uma opção, dentro dos 3 grandes blocos de poesia de vanguarda no início dos anos 70; a geração mimeógrafo surgiu como os "não-alinhados", só escrever não basta. Escrever é a ponta do iceberg, "um poeta não se faz com versos" dizia Torquato Neto. A atitude do poeta como parte do poema, atitude ética X atitude estética. Pinta aí uma ligação afetiva muito grande, o poeta imprime e monta seu livrinho, um pedaço dele tá dentro de cada livrinho, a presença física do poeta é exigida para que o seu livrinho circule. Essa é prova de fogo de nossa geração. É a nossa fase heróica. Pode pertencer à geração mimeógrafo um poeta que sempre imprimiu seus livrinhos em off-set, xerox, fotocópia. Geração mimeógrafo é antes de mais nada, uma atitude. Fazemos parte da geração do atalho, vamos pelo desvio e burlamos todo o esquema editorial montado em cima do livro. Quando se edita um livro em mimeógrafo o autor tem condições de manter seu trabalho vivo, pois pode modificar seu livro a cada edição. Um livro sempre aberto, sempre inacabado. Quando o poeta vende seus livrinhos por aí, encurta-se para zero a distância entre poeta e público, entre a poesia e a vida. Existe um certo preconceito contra o mimeógrafo. Livro mimeografado não tem "status" de livro. Os poetas da geração mimeógrafo ao assumirem a produção gráfica do seu trabalho estão também levando o ato de fazer poesia às últimas consequências. Esse tempo em que o poeta vende seus livrinhos em bares, portas de teatro, como já disse, é a sua fase heróica, em que o poeta leva muita porrada, mas que deixa saudades, podes crer.

os três grandes blocos: *Nicolas Behr*
poesia concreta, poesia
praxis e poema processo

Apêndice 3

Retratos de uma geração Brasiliense

Entrevista realizada em Setembro de 2009 quando o poeta abriu as portas de sua casa, que fica às margens do Paranoá, para um bate-papo. A entrevista durou três horas e meia e aqui estão as principais partes. Entre livros e recordações, Nicolas Behr mostrou porque é tão especial. As fotografias foram retiradas do livro **Beija-me: Retratos de uma Geração Brasiliense** e os documentos do Prosexo do site do autor: <http://www.nicolasbehr.com.br/pagprosexo>. Com a palavra o poeta:

Compartilhar. Este é o verbo

E este é o meu livro-álbum, instantâneos de uma geração brasiliense que ousou descer dos blocos e assumir Brasília, na passagem dos anos 70 para os anos 80. Flashes de uma moçada alegre, rebelde, criativa e roqueira.

Enfim, páginas de um livro bom.

Gostaria que estas imagens incentivassem a abertura de outros arquivos fotográficos. Isso tudo já é história, gente!

Hoje algumas das pessoas aqui retratadas já tem netos. Mas ainda guardam dentro de si uma luz. A luz da juventude.

Que essa luz nunca se apague.

(Nicolas Behr, 2009)

Com quantos anos você veio para Brasília?

Eu cheguei aqui com 14 para 15 anos. Se eu tivesse nascido em Brasília acho que o impacto da cidade não teria sido tão grande quanto eu chegar aqui com 15 anos. E eu já disse isso, mas, para mim, tudo eu devo a Brasília. Eu acho que a minha poesia nasceu desse impacto.

O conflito é o meu alimento, minha matéria-prima, então meu conflito com Brasília nunca vai acabar senão eu paro de escrever. A minha relação com a cidade vai ficando cada vez mais amorosa, porque é uma tentativa de dialogar e entender a cidade. (...)

Brasília acabou virando uma obsessão, uma coisa boa, uma cidade que me traumatiza, mas que eu entendo cada vez mais, que eu dialogo, de “decifra-me ou te devoro”. Esse conflito aumenta cada vez mais, e eu fico pensando que sou eu que alimento esse conflito artificialmente. (...) Eu acredito que a visão crítica melhora a cidade.



Foto foi tirada em 1974 por Behr da janela de seu quarto. É o interior da Superquadra 404 sul.

Você tem dificuldade para viver nessa cidade, talvez por causa disso você tenha criado Braxília?

Tenho dificuldade para viver nessa cidade, mas é uma dificuldade porque é um desafio. Eu acho que se você sobreviver a Brasília você sobreviverá a qualquer cidade futura, porque se fizerem uma cidade em Marte, Júpiter, na Lua, Brasília vai ser o modelo e o modelo vai ser o bloco.

E eu fico achando que eu tenho uma missão de encontrar um meio de viver no bloco. Como viver e ser feliz num bloco? Talvez eu nunca vá descobrir porque se um dia eu descobrir perde a graça, mas o desafio é como transformar uma cidade artificial numa cidade natural. (...)

E na lua não vai poder plantar árvore e o que humanizou a superquadra foram as árvores. (...) Eles tiraram o cerrado e botaram os blocos, então a idéia que as pessoas têm de Brasília é muitas vezes dessa paisagem lunar, desértica e árida que hoje não tem mais.

Hoje se eu chegasse a Brasília não teria o impacto que teve quando eu cheguei em 74, não teria mesmo porque o impacto foi muito físico também, hoje a cidade está muito mais arborizada, mais bonita. A cidade era feia, era agressiva, era tão agressiva e eu agredia também.

A Poesia Marginal em Brasília começou como ou com quem, você acompanhou isso ou quando você chegou já estava acontecendo?

Eu não vou dizer que eu fui o primeiro porque eu não fui. Isso não importa. Eu fui o mais conhecido desse pessoal que fez “livrinho” com mimeógrafo, mas muitos fizeram depois. Eu fiz com mais intensidade, tive mais visibilidade, mas eu já fiz numa época mais tardia, em 1977, não era novidade mais. Em Brasília era novidade, mas no Rio (de Janeiro) já tinha um grupo chamado **Nuvem Cigana** que tinha uma matéria na revista escrita, que falava do mimeógrafo e tinha aqueles poemas. Eu consegui um mimeógrafo na escolinha que eu estudava, o Setor Leste, e fiz lá o **Yogurte com Farinha**, 100 exemplares, em agosto de 1977, uma semana depois da morte do Elvis Presley e um ano depois da morte de JK.

O que foi a Lira Pau-Brasília?

Foi um grupo de pessoas que se reuniu para fazer debates em escola e apresentações. Tínhamos um livrinho chamado **Merenda Escolar**, com poemas mimeografados de vários autores e era uma coisa mais ilustrada. Era mimeografado, mas a capa já era com *silkscreen*, graficamente mais trabalhado. Os meus eram muito “toscos”, muito barato e o que hoje custariam uns 2 ou 3 reais.



Da esquerda para direita: Chacal, Paulo Tovar, Sóter, Natasha, Luis Turiba, Vicente Sá, João Baiano. Fileira de baixo: Regina Ramalho, Luis Martins, Nicolas Behr e Mangala.

No grupo tinham pessoas fixas?

Não, tinha o Chacal, Luis Martins, Eu, Paulo Tovar, Sóter e Regina, que era a ilustradora. Era uma coisa muito efêmera, porque as coisas eram muito espontâneas. Da mesma maneira que aparecia desaparecia. Não havia um compromisso, não havia um estatuto, uma obrigação. Era propositadamente o medo da organização e do controle, muito disperso, muito anti-acadêmico e anti controle.

Falar de Poesia Marginal é falar da cidade, de assaltar o cotidiano, foi assim para você?

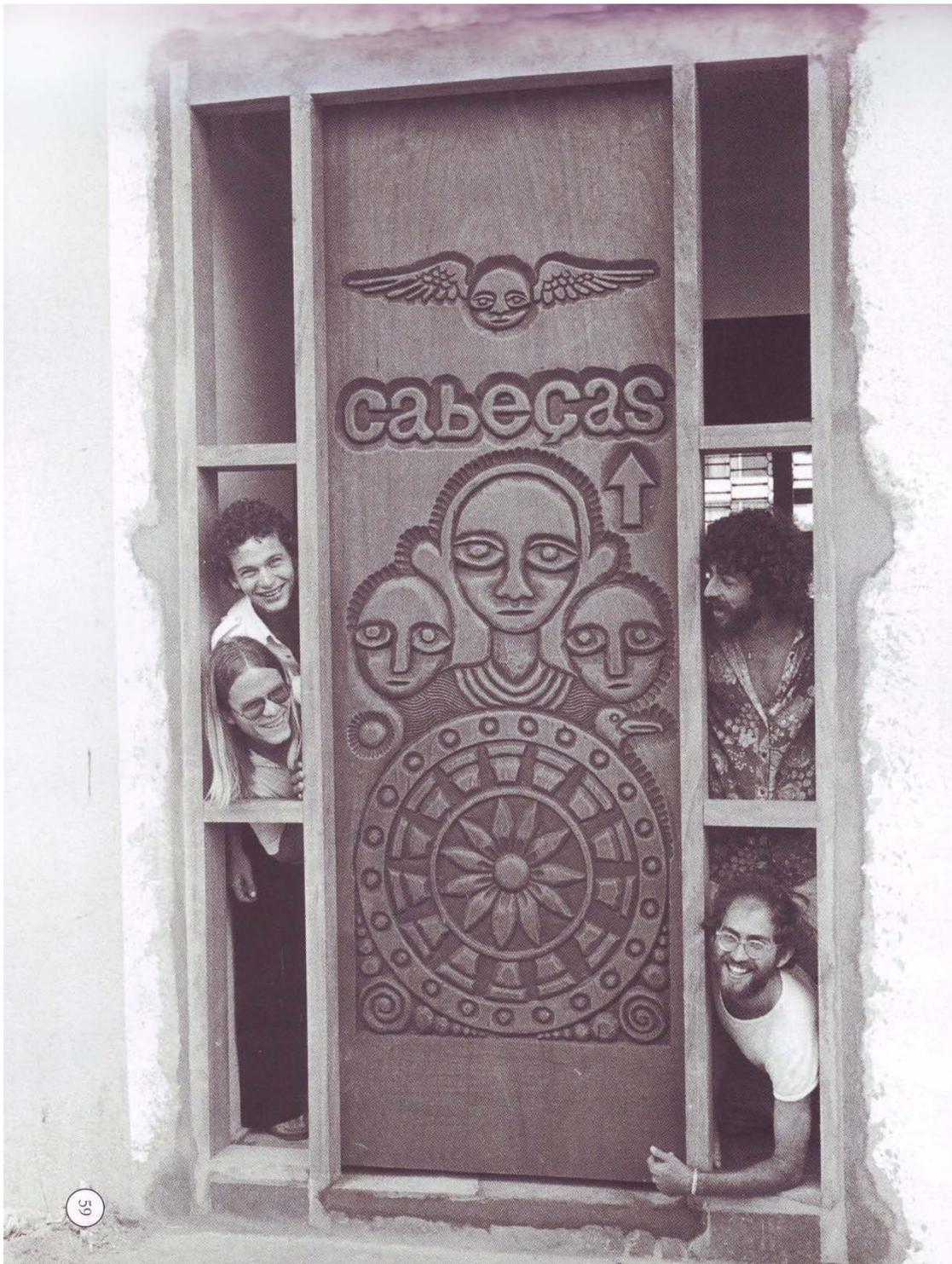
Foi uma ruptura. Foi uma coisa de desmistificar o poeta. Eu acho que havia um estrangulamento. A poesia vivia um estrangulamento do formalismo da academia e o formalismo do CPC¹⁴, uma poesia muito ideologizada.

Eu acho que houve uma retomada do discurso modernista do Oswald. Tirar o terno e a gravata da poesia que nem os modernistas fizeram. Os modernistas estavam estrangulados pelo parnasianismo e pelo simbolismo. A poesia marginal estava estrangulada pela poesia ideológica e pelo concretismo, pela forma, pelos manifestos. Tanto que a poesia marginal não teve líder, não teve começo nem fim, não teve um estatuto, não teve um manifesto, ninguém conseguiu enquadrar.

Não houve um enquadramento, era uma coisa libertária, qualquer um podia fazer poesia, qualquer um podia fazer um livro e imprimir. Então, muita porcaria foi feita, nunca se publicou tanto, mas a qualidade também vem da quantidade. Muita coisa ficou, muita coisa foi embora, muita gente foi feliz, muita gente publicou porque não havia controle, não precisava de prefácio, não precisava de editora. (...)

E hoje eu vejo que a minha vida mudou e você vira alguém no meio poético. O meu medo é virar alguém que eu sempre condenei. Às vezes eu vou num encontro e as pessoas pedem prefácio, para legitimar, mas no fim das contas eu saio fora dessas coisas.

¹⁴ Centro Popular de Cultura. Entidade ligada à União Nacional dos Estudantes (UNE), engajada politicamente, que teve sua grande e forte participação no cenário cultural brasileiro entre os anos 60 e os anos 80.



E a porta do Centro cultura cabeças com seus efetivos expoentes da arte marginal. Nicolas é o rapaz cabeludo à esquerda em baixo.

Então você ainda se considera marginal?

Todo poeta tem uma fase que não é marginal, é heróica. Os primeiros livros do Drummond foram editados por ele, os primeiros livros do Bandeira foram editados por ele, João Cabral financiou seus primeiros livros. Só que eles não saíam para vender os livros, de mão em mão, a gente saía.

Eu gosto de guardar esse termo de Poesia Marginal lá nos anos 70, um fenômeno passageiro na literatura brasileira, taticamente tinha um grupo à margem do meio editorial.

Hoje tem um movimento de literatura marginal que já é uma tentativa mais radical, à margem da sociedade. Nós éramos todos de classe média. Eu gosto de publicar meus livros, eu gosto de fazer meus livros. Sou à margem porque também estou em Brasília.

Era mais difícil fazer poesia e distribuir as obras em Brasília, devido à geografia de espaços amplos?

Não, era novidade, não tinha dificuldade, a disponibilidade era enorme. Havia um “ar” contracultural que ajudava. Quer dizer, eu hoje barbado vendendo livrinho ninguém ia me dar a força que dava quando eu era um garotão imberbe de 17 anos. E Brasília vivia um momento muito especial assim de uma moçada que resolveu assumir a cidade que mostra bem no livro **Beije-me**.

Você já ouviu alguém dizer que sua poesia é simples?

Tem um cara que disse para mim que tem um estoque dos meus livros em casa, aí toda vez que alguém chega novo em Brasília ele dá um livro meu para a pessoa entender a cidade. Isso foi um elogio danado.

Eu tenho pouca crítica, mas quando as pessoas dizem para mim que começaram a gostar de Brasília por causa da minha poesia isso para mim é a glória. Não tem nada melhor, porque através da minha poesia as pessoas começam a ver uma cidade melhor.



Acima, o grupo Liga Tripa, primeiro a musicar a poesia Nossa Senhora do Serrado, que posteriormente seria gravada na voz de Renato Russo e sua Legião Urbana.

A sua poesia brinca muito com a questão do Pau-Brasil, é uma referência tua de Oswald de Andrade?

A poesia **Pau-Brasília** que é uma brincadeira com a poesia **Pau-Brasil** do Oswald. A gente “mamou” ali bastante, na poesia da primeira geração do modernismo. O fenômeno da **Poesia Marginal**, da Geração **Mimeógrafo**, foi o último grande “lance” contracultural de manifestação. Depois veio o mercado e tudo que era manifestação foi sendo absorvido.

O modernismo foi muito importante porque desmistificou muita coisa e a gente também. Eu acho que ainda tem muita “pedreira para quebrar”. Eu fico olhando como o “ranço” acadêmico ainda é forte na poesia, como o parnasianismo é forte, a louvação é forte, o simbolismo é forte. Como os jurados de concurso de poesia ainda tem uma idéia de poesia como uma coisa muito complexa, convexa.

Eu acredito que a poesia é um instrumento de felicidade. Uma forma de a pessoa ser feliz. Eu escrevo para isso, para sobreviver e eu sobrevivi. Eu posso dizer que a poesia me salvou. Se não fosse a poesia canalizar toda a minha veia destrutiva, eu não estaria aqui conversando com você. Canalizar aquilo que é destrutivo, de revolta para a poesia, para a criação não foi uma salvação só minha, mas de muita gente.

Que outras influências você tem?

Ferreira Gullar foi importante para a minha poesia, uma obra importantíssima para mim é **Dentro da Noite Veloz**. A gente vai pegando de cada um o jeito, uns mais visíveis outros nem tão visíveis na minha poesia. Cada poeta vai deixando seu recado. Leminsk, Oswald, Chacal, Francisco Alvim. Todos são influências, ou, como diria Mario Quintana, são confluências.

Minha poesia é estudada, é pensada, ela é trabalhada, não é qualquer coisa bagunçada. As pessoas acham que o Nicolas, porque não tem rigor nenhum, escreve qualquer coisa e não é assim não. Minha poesia não é esculhambada não, ando com meus poemas no bolso, leio e releio, rabisco, estudo, mudo, refaço, desfaço e perco tempo.

É uma nova tentativa sua de romper a linha que separa passado e presente?

Sim, é verdade. Romper com a tradição é pegar a tradição e botar no bolso. No fim a gente acaba virando tradição. Eu só não quero virar uma tradição que impeça que novos movimentos aconteçam. Não quero virar um ícone, ou um cânone que impeça novas coisas, pois cada poeta que chega traz uma nova contribuição para a arte.



Acima, a área comercial da Superquadra 311 sul, perto da onde aconteciam os concertos do centro Cultura Cabeças.

Você é tido por muitos críticos como anti-intelectual, mas vê-se uma grande preocupação com o fazer poético, com o outro, o leitor. Como você vê esse tipo de crítica?

É, intelectual não no sentido de saber e não dividir com os outros. As pessoas tem a visão do intelectual que usa o conhecimento para se impor ao outro, usa aquilo como forma de poder. Eu tenho lido muito, estudo muito sobre o meu objeto de estudo que é Brasília. Leio muito sobre as novas cidades, como surgem. Eu não sou assim tão esculhambado.

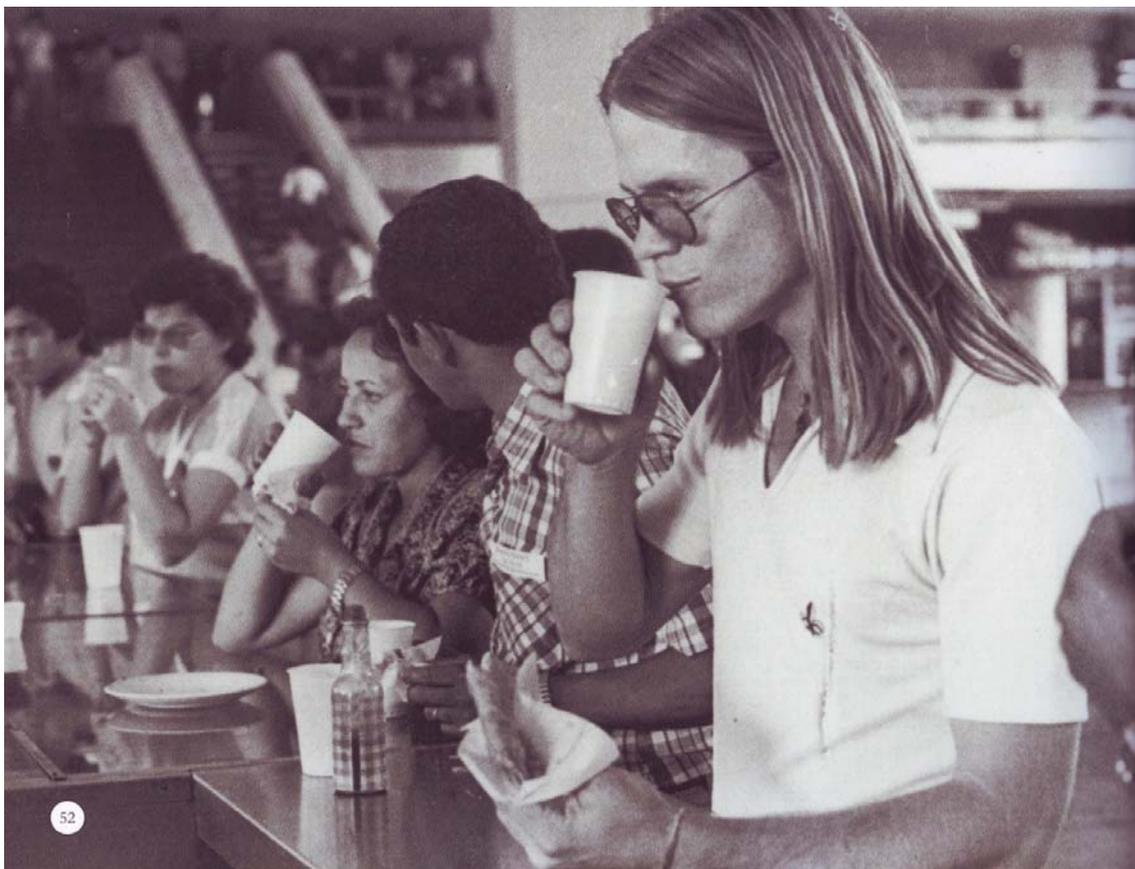
Porque você construiu Braxília?

Eu construí Braxília para a utopia não parar. Porque Braxília é a utopia dentro da utopia...

Não é uma fuga. É outra possibilidade, outra idéia, outra Brasília. Braxília é o nome de Brasília quando deixar de ser capital, em 2166, quando a cidade estará com 206 anos.

Brasília é uma tentativa, temos sempre que continuar tentando. Os construtores de Brasília foram extremamente generosos e ingênuos por achar que a linha ia delimitar, o traço do arquiteto ia acabar com a diferença das classes sociais. É um misto de ingenuidade, com graça e generosidade.

Brasília foi a utopia da cidade da esperança. O problema é que tentaram fazer uma cidade socialista numa sociedade capitalista e desmoronou logo esse sonho. Achavam que não, em Brasília as pessoas não seriam conhecidas por seus endereços. Impossível. No início achavam que o motorista ia morar no primeiro andar, o ministro no segundo e assim sucessivamente, mas não funcionou assim. Foi uma bela tentativa.



Na rodoviária de Brasília, comendo pastel de carne com caldo de cana.

Brasília como musa ou Braxília como utopia. Qual das duas você escolhe?

Braxília é uma nova possibilidade utópica de Brasília, é o sonho, o talvez inalcançável. Utopia é muitas vezes algo que não interessa ao sistema. Braxília é possível na poesia, é uma provocação de que Brasília pode ser melhorada, humanizada e eu acredito que a poesia tem essa importância.

Braxília é uma crítica ao artificialismo. Eu não sei porque eu fui parar em Brasília porque eu tenho um profundo problema com a burocracia, que é um problema crônico com a autoridade.

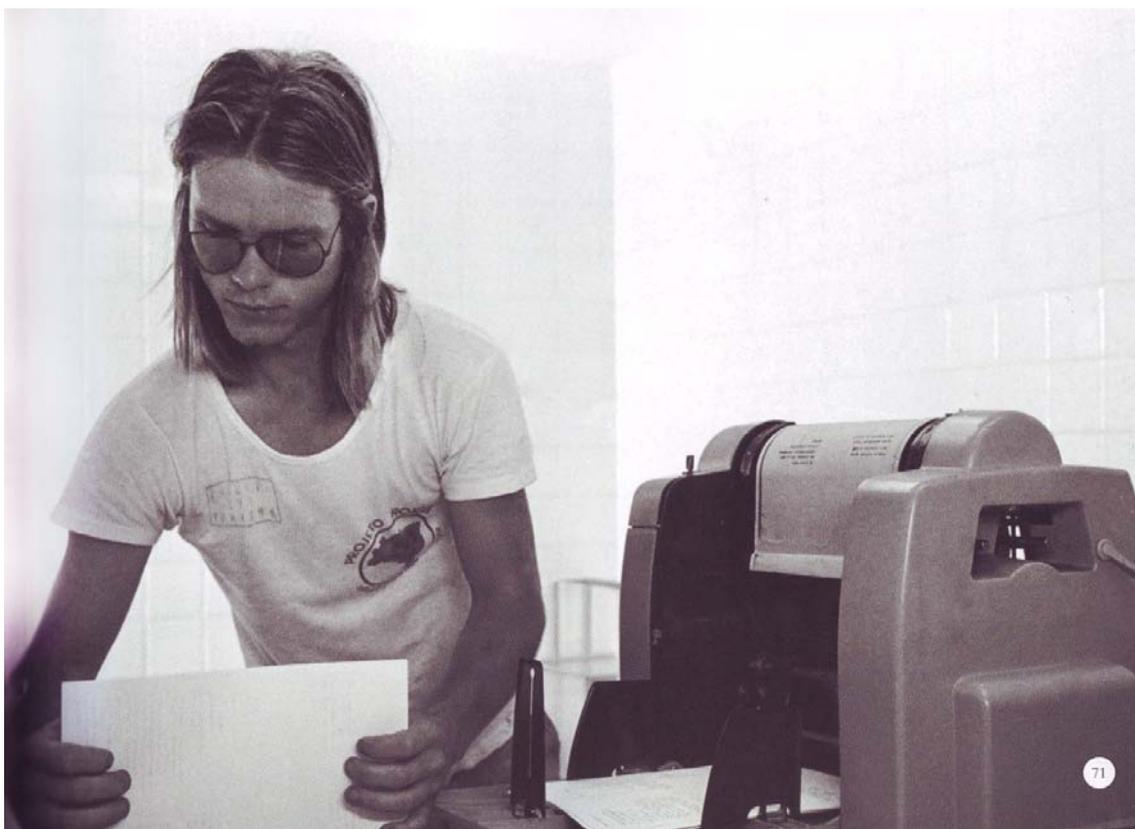
A burocracia me ofende por causa da impessoalidade, da frieza de uma irracionalidade que se propõe ser racional. A síndrome da eficiência que a

burocracia tem, a robotização a qual ela leva a sociedade. Eu tenho um viés de rebeldia em relação à autoridade, contra a questão da desumanidade.

Eu queria que houvesse mais um contato humano e menos a questão burocrática. As pessoas dizem que a cidade é fria, mas a culpa não é da cidade. A culpa é de quem quer estar isolado, só no seu nicho de pequena convivência... se você for para Taguatinga, Ceilândia, se propuser conhecer outros meios vai ver outras possibilidades.

A crítica confunde seu olhar sobre a cidade com algum tipo de ódio que por ventura você sinta dela. Isso é pertinente?

Não. Eu não odeio Brasília, se eu a odiasse eu a ignorava, mas eu escrevo sobre a cidade. Eu amo Brasília e isso é tão verdade que existe um poema meu que diz que “ a última coisa que eu quero fazer em Brasília é morrer”. É um amor difícil, irascível, misturado com ódio e virando paixão. Acredito que é do conflito que a gente pode melhorar a cidade e que se eu chegar e disser apenas “- Ó que linda tu és”, é muito pouco, contemplar não é tudo. As pessoas às vezes me odeiam, mas como podem odiar o poeta que eles mais gostam (risos).



Imprimindo em algum mimeógrafo da cidade um de seus livros.

E a expressão “Brasília para os Brasilienses”?

Existe um movimento nativista. Eu sou fruto desse movimento nativista que não tem seguidores pré-definidos. Incomoda no imaginário Brasileiro a idéia que as pessoas tem de Brasília. As pessoas acham que só tem o poder, mas apesar de ter parasita, sanguessuga e corrupção, tem muita gente que rala, trabalha, dá duro.

Falta os brasilienses mostrarem essa Brasília *underground*, subterrânea, criativa, roqueira, poética e artística que existe. Não é só gravata. Engraçado, às vezes eu sou levado para um ministério e aparecem uns poemas.

Eu fui ao Ministério da Fazenda resolver alguma coisa de burocracia da loja e estava lá assim “Ouvidoria da Secretaria da Procuradoria” e isso acabou virando um poema. Toda vez que eu vou lá encontro uma coisa que vira poesia.

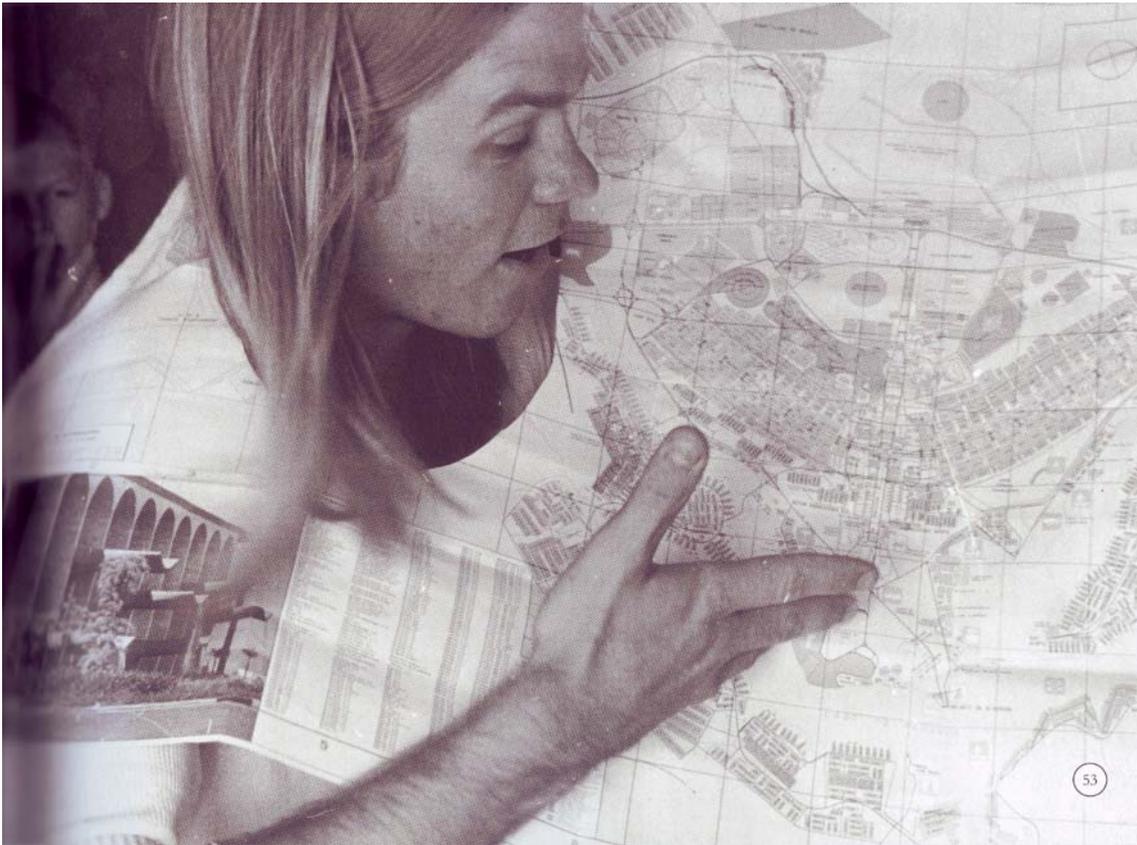
Tudo pode ser poesia, não existe puro ou impuro próprio ou impróprio para o poético. Não existe isso de a poesia estar abaixo disso, acima daquilo, a poesia está dentro de tudo, faz parte.

Você acha que existe uma literatura Brasiliense?

Eu não acho que existe uma literatura brasiliense, assim como não existe uma literatura piauiense, alagoana, carioca, nem gaúcha, o que existe é uma literatura universal. A essa tentativa de picotar falta uma visão holística da literatura. Graciliano Ramos é piauiense só porque ele fala da seca? A seca é um fenômeno mundial, pode ser a literatura do Saara, dos desertos da Índia ou do Irã.

Eu fui contra a lei¹⁵ e fui muito criticado porque diziam que eu seria um dos maiores beneficiados. Foi o maior mico que os escritores de Brasília pagaram porque queriam ser lidos de qualquer maneira e isso seria um desserviço para essas pobres crianças. (...) Hoje, os meus poemas são lidos nas escolas sem obrigação nenhuma. Muitas professoras e escolas adotaram meus livros em sala não por causa dessa lei, até porque ela tem o efeito contrário de afastar o leitor.

¹⁵ Projeto de Lei da Câmara Legislativa do Distrito Federal que previa que a obrigatoriedade do ensino de uma literatura brasiliense nas escolas de ensino da rede pública do DF.



Poeta mostrando o desenho do plano-piloto.

Como você acha que serão os próximos 50 anos?

Brasília será uma grande metrópole e por isso inviável para ser capital. Vão construir outra cidade e deixará de ser o centro do poder. Eu sei que isso é uma heresia, muita gente não concorda, mas é para provocar mesmo. O processo de metropolização de Brasília a tornará impossível de ser habitada da maneira que é hoje.

Nesse momento, passará a se chamar Braxília e tudo o que previ irá acontecer. Os ministérios vão virar museus e escolas e tudo será de última geração. Brasília será como outra cidade que preserva seu centro histórico.

Brasília é a maior realização do povo brasileiro e as pessoas não tem mais idéia da grandiosidade de tudo isso. Eu tiraria de Brasília o poder e seria uma nova cidade, outra cidade.

(...)

Eu não deixei Brasília, eu cheguei e fui morar na superquadra. Minha visão é de quem ama, sofre e vive o cotidiano da cidade, não foi uma visão de uma pessoa que passou uns dias, uma semana, ou meses, eu fiquei. Eu tive sorte de escrever sobre Brasília até porque cheguei aqui novo, com 14 para 15 anos, e pude ver a cidade crescer, acompanhar o desenvolvimento mesmo. Eu gosto de viver em Brasília, escrever sobre a cidade e tentar decifrar o enigma que se esconde nela. A última coisa que eu quero fazer em Brasília é morrer.

O PROSEXO

Em agosto de 1978, pouco depois de seu aniversário no dia de Assunção de Nossa Senhora, Nicolas foi preso por posse de material pornográfico. Conforme relatado anteriormente neste trabalho o processo ficou conhecido pela alcunha de **Prosexo** que o próprio poeta apelidou.

Eram tempos de abertura política e por isso Nicolas não sofreu represálias maiores, mas o material pornográfico eram livros mimeografados de sua autoria e outros escritores que seriam entregues de mão em mão nos dias subseqüentes.

O Prosexo só deu mais notoriedade ao poeta que ganhou os tablóides nacionais. Cartas de Heloisa Buarque de Hollanda figuraram nos autos de defesa de Nicolas. Entre os escritores que o apoiaram estava também Carlos Drummond de Andrade e a aqueles que formariam a Lira Pau-brasília.

Nas páginas que se seguem os autos do processo pela prisão em flagrante e a foto do poeta sendo julgado. Registros de um tempo hostil que ainda assim não deteve Behr.



Em frente ao juiz nos autos do Prosexo.

FLAGRANTE



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL NO DISTRITO FEDERAL

DELEGACIA DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL.



19 78. MANDADO DE BUSCA E APREENSÃO

Registrado sob n.º 03.03/78-DOPS.

Delegado

Bel. DEISEL CARRA SANTOIA

Escrivão

Solange
EPP-SOLANGE DOS SANTOS

Indiciado: NIKOLAUS HUBERTUS JOSEF MARIA VON BEHR.

Incidência Penal: Art. 234 "Caput" do CPB.

Autora: JUSTIÇA CRIMINAL

AUTUAÇÃO

Aos quinze (15) .-.-.-.-. dias do mês de agosto .-.-.-.
de mil novecentos e setenta e oito (1978) .-.-. nesta cidade de Brasília,
Federal e na sede da Superintendência Regional do Departamento de Polícia
em cartório, autuo Mandado de Busca e Apreensão, Auto de Prisão
flagrante e demais peças adiante vistas, .-.-.-.-. .

do que, para constar
este termo. Eu, Solange Lins Escrivão de Polícia



impõe seja feito, comunicação. Poesia na sua etimologia vem do grego, poein que significa fazer e desde que alguém esteja fazendo algo de positivo, algo de belo, algo de amor e verdadeiro, e consiga comunicar isto que está fazendo está fazendo poesia. Ao réu não vejo como se torne necessário impor-lhe condenação alguma pois não vejo crime no seu agir e impor-lhe uma condenação, mesmo pecuniária, para advertir-lhe, seria desvirtuar inclusive o objetivo da Lei Penal. A ele sim, diria este Juiz que se descobriu o caminho da poesia jamais lhe falte a coragem e a verdade da busca e nos dias encontrará um dia o seu caminho certo através da comunicação, mesmo errando aparentemente desde que use a palavra certa. Isto posto, JULGO IMPROCEDENTE A DENÚNCIA, que neste momento a retifico do Art. 324 Parágrafo Único Inc. I, para o "Caput" do Art. 324 e ABSOLVO, como absolvido tenho o réu NIROLAUS HERBERTUS JOSEF MARIA VON BEHR, qualificando na Fls. 9. Sem custas processuais. Sendo esta sentença prolatada em audiência onde se deu a sua publicação e presentes se achava o réu, seu patrono, e o Representante do Ministério Público, que seja a norma publica. Brasília-DF, 30 de março de 1978.

ME. Juiz:

Dr. Promotor Público:

Dr. Advogado do Defesa:

Acusado:

Escrevente:

Ao ser solto, por não poder publicar mais livros temporariamente, o poeta encontrou um solução criativa para expor suas obras.



E assim fechamos estas páginas de recordações e memórias eternizadas pelas lentes das câmeras fotográficas que registram o passado com o olhar *avand guard* de quem vê, acima de tudo, o futuro.