

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

LAÍSE RIBAS BASTOS

**DO FENÔMENO POÉTICO À EXPERIÊNCIA URBANA:
(POR) UMA POESIA DE NICOLAS BEHR**

FLORIANÓPOLIS

2009

LAÍSE RIBAS BASTOS

**DO FENÔMENO POÉTICO À EXPERIÊNCIA URBANA:
(POR) UMA POESIA DE NICOLAS BEHR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Lucia de Barros Camargo.

FLORIANÓPOLIS

2009

Este trabalho foi financiado pela
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

[...]
Desculpe a liberdade.
Obrigado...
Não se incomode...
Estou à vontade.
[...]
Para nós,
a rima
é um barril.
Barril de dinamite.
O verso, um estopim.
A linha se incendeia
E quando chega ao fim
explode
e a cidade em estrofe
voa em mil.
[...]
E tenho que enfrentar
pólos e saaras,
e me lanço
entre dívidas
e vales dividido.
[...]
A poesia
– toda –
é uma viagem ao desconhecido.
(Vladimir Maiakóvski)

RESUMO

O estudo da poesia de Nicolas Behr, poeta brasileiro que publica seu primeiro livro em 1977, tem como objetivo traçar um percurso que evidencia, nos recursos lingüísticos utilizados, uma poesia capaz de estabelecer uma outra relação com a linguagem, na repetição e nos vínculos com formas de manifestações poéticas e códigos de tradição já antes anunciados. Para isso, o corpus deste trabalho será o livro *Laranja Seleta*, antologia de poemas de Nicolas Behr publicado em 2007, além de poemas esparsos não presentes na antologia, como alguns inéditos, e outros dos livros *Menino Diamantino* (2003); *Primeira Pessoa* (2005) e *Braxília Revisitada* (2005). Nesse sentido, trata-se da análise de um registro poético ocupado de cenas cotidianas, de falas e fatos colhidos no dia-a-dia, da relação com a infância, das imagens da cidade, e do próprio ato poético. Desse modo, este trabalho visa, ainda, pensar as imagens que emergem do texto de Nicolas Behr: Brasília, *Braxília* e seus espelhos, utopias, vazios e imbricações – escavação da poesia e da cidade. Porque o texto do poeta também cerca e produz outros lugares: nem empíricos, utópicos, tampouco urbanos. Lugares de experiência da língua na poesia. Para isso, as idéias de Michel Foucault acerca das heterotopias serão um dos suportes para pensar a relação entre Brasília e *Braxília* como duas experiências heterotópicas e anacrônicas imbricadas em sua construção lingüística, espacial e geográfica. Espaços e contra-espacos ausentes-presentes, criadores de identidades e alteridades. Ainda é importante lembrar que noções como arquivo, memória e tempo, que remetem às teorias de Jacques Derrida, Michel Foucault e Paolo Virno permearão parte desse estudo. Assim, também será possível lançar um olhar sobre as relações estabelecidas entre sujeito e cidade, evidenciando a experiência urbana que arma estratégias de sobrevivência não só na cidade de Brasília, mas também, naquilo que a cidade não é, na falta, nas lacunas e espacos-outros, constituídos na operação poética realizada. Uma leitura por entre o texto, a partir e para além dele, nas artimanhas poéticas que exercitam a forma e a linguagem no corpo do poema.

Palavras-chaves: Nicolas Behr, poesia, experiência urbana.

SUMÁRIO

1.UM COMEÇAR	07
2. ARQUIVO PRIMEIRO: FENÔMENO POÉTICO, TEXTO E CRÍTICA	
2.1 TEXTO, LIVRO E SELEÇÃO	15
2.2 DÉCADA DE 1970: DAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E OUTRAS MAIS	29
2. 3 TRAÇOS E LAÇOS COM A TRADIÇÃO	35
2.4 PARA ALÉM DA LINGUAGEM, UMA INTERSEÇÃO	42
2.4.1 NICOLAS BEHR E A ORIGEM	44
2.4.2 A INOPERÂNCIA ENTRE ORIGEM E COMEÇO	45
2.4.3 NICOLAS BEHR E UM COMEÇAR	47
2.5 O HORROR – IMPASSE E SOLUÇÃO	49
3. ARQUIVO SEGUNDO: AS CIDADES	
3.1 NÃO ME RECONHECES, NÃO TE RECONHEÇO. VOTOS AO ESTRANHAMENTO	55
3.2 BRASÍLIA DESCE A RAMPA: ESPAÇO <i>BRAXÍLIA</i> . A RODOVIÁRIA, O TRÂNSITO, AS PESSOAS E O PASTEL DE CARNE	65
3.3 AS CIDADES, O PODER E O CÉU. A VISÃO E O OLHAR	71
4. UMA POSSIBILIDADE DE FIM	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
ANEXO A - CAPA DO LIVRO EU ENGOLI BRASÍLIA	92
ANEXO B - LISTA CRONOLÓGICA DOS LIVROS LANÇADOS PELO AUTOR	94
ANEXO C - REPRODUÇÃO DE ORIGINAL MIMEOGRAFADO (1978)	97
ANEXO D - RESENHA DO LIVRO LARANJA SELETA PUBLICADA NO JORNAL DIÁRIO CATARINENSE, EM 16 AGO. 2008	107
ANEXO E - CAPA DO LIVRO LARANJA SELETA. NICOLAS BEHR, 2007	109
ANEXO F - IMAGEM DO TRAÇO INICIAL REFERENTE AO PROJETO PARA BRASÍLIA, COM A LEGENDA EXPOSTA NO MEMORIAL DE LÚCIO COSTA – ESPAÇO LÚCIO COSTA, PRAÇA DOS TRÊS PODERES, BRASÍLIA, DF	111
ANEXO G - ENTREVISTA CONCEDIDA POR NICOLAS BEHR – 23 JAN. 2009	113

1. UM COMEÇAR

Pensar a condição da poesia contemporânea no Brasil é caminho incerto, labirinto de textos, tendências, poéticas, escritores e escrituras; pode ser também movimento fugidio à crítica.

Há os que afirmam a impossibilidade de analisar e pensar a cena poética de uma época dentro de seu próprio tempo. Antonio Carlos de Brito – Cacaso –, por exemplo, sobre a poesia na década de 1970 e conforme a perspectiva apontada, afirma: “[...] a questão do seu envelhecimento ou duração, sua importância e lugar dentro do quadro mais geral de nossa poesia, tudo isso depende em parte de perspectiva temporal, o que não nos é possível por agora.” (1997, p. 43).

Há, ainda, os que atestam a modalidade “tempo” como o elemento inerente e comum à poesia. Visão que toma por base uma das características do fazer poético: ser fruto da sensibilidade de seu tempo. Haroldo de Campos (1976) vai mais adiante e sugere uma “visada poética sincrônica”, que, tomando por base os princípios de Roman Jakobson¹ pressuporia a literatura como um “domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora” (1976, p. 21). Para o autor, e sob um ponto de vista crítico, é a partir do quadro sincrônico dado em cada época que se faz possível uma leitura do espaço literário, no qual passado e presente atuam juntos, em interferência mútua. No entanto, o autor destaca que “aquela contemporaneidade ideal só ganha o seu estatuto e se torna reconhecível a partir de uma óptica real a do tempo presente.” (CAMPOS, 1976, p. 22)

Susana Scramim (2007, p. 15), porém, afirma que:

Uma literatura do presente mais do que pressupor uma contemporaneidade implica uma noção compartilhada do fazer literário. Os “escritores do presente” não são necessariamente contemporâneos, mas produzem um pensamento comum acerca do literário cujo efeito não é o de reuni-los em um grupo, mas o de criar uma comunidade sem laços, uma comunidade de singularidades movidas por um desejo de arte e não propriamente de um fazer artístico.

É nessa “comunidade sem laços” dotada de suas especificidades e movida pelo “desejo de arte”, ausente de programas e projetos estéticos, que o estudo iniciado nessas páginas busca inserir-se e delinear traços, apontar perspectivas ou a ausência delas.

¹ O autor defende a noção de *poética sincrônica* segundo a formulação de Roman Jakobson, o qual considera a produção literária de um dado momento e a parte da tradição literária viva ou revivida para aquele período. (CAMPOS, 1976, p. 15)

O escritor Cláudio Daniel (2002, p. 24), em prefácio à antologia *Na virada do século – Poesia de invenção no Brasil*, da qual é um dos organizadores, também sugere uma “sincronicidade” como fator comum à poesia produzida no Brasil a partir da década de 1990:

Podemos falar, talvez, de um espírito de época. Nesse sentido, é importante notar que os poetas da nova geração, em especial nos grandes centros urbanos, muitas vezes sem terem contato uns com os outros, obtiveram resultados similares pela coincidência de leituras e pesquisas formais; podemos falar então, de *sincronicidade*.

O que o autor define como “coincidência de leituras e pesquisas formais” pode ser um dos elementos daquele “desejo de arte” já mencionado por Scramim (2007), e compartilhado por escritores em um mesmo tempo. Por isso, acredito no parco, porém possível, contraste dentro de uma mesma época. Olhar de fora e como quem mira de certa altura parece mais confortável para nomear, mapear e separar um dado panorama inicial que, para quem se situa dentro – ativo participante ou receptor da poesia – salta aos olhos como uma grande teia; repleta de contatos, bifurcações, presas e armadilhas. Mas o contraste não é imprescindível.

Acredito na teia sincrônica da poesia, ou ainda, em uma simultaneidade anunciada por Foucault (2001). Segundo ele,

estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (FOUCAULT, 2001, p. 411)

Na teia poética à qual me refiro tudo se forma a partir de uma rede de contatos, afinidades, coragem e vontades em um tempo comum aos artistas e suas variadas formas de expressão artística. Um “desejo de arte”. E, aqui, mais especificamente, de poesia.

O contraste não é imprescindível, mas o esforço para enxergar a diversidade de dicções submersas em um determinado tempo é tarefa irrefutável no contexto crítico que se vive. Porém, admito e atesto que nem tudo concerne o tempo. Há a sensibilidade. A sensibilidade relativa a um tempo específico sim, mas com a característica e responsabilidade maior de sugerir, criar imagens e estabelecer a relação com o público receptor. Ora, se toda expressão poética é fruto do seu tempo e se, sabemos, as linhas entre passado, presente e futuro são tênues, de modo que muito se cria, muito se repete, revisita-se o passado no presente e o presente no passado, coloca-se o futuro na palma das mãos ou em um precipício causador de vertigem sem fim; se a arte relativiza as convenções de tempo, que outra cena de poesia seria possível hoje senão essa, de redes, manifestações distintas e capazes de fazer

valer quase tudo? Por que há certos dizeres privilegiados pela academia, outros pela crítica não-oficial e outros simplesmente não-privilegiados? Por que qualquer pessoa acredita ter condições suficientes para escrever um poema e a poesia parece arte tão longe e tão perto?

Há de se entender que o contexto atual (e por atual, penso a segunda metade do século XX em diante), sem consulta prévia e sem pedir licença, abriu as portas para a revolução tecnológica, a qual afeta direta e profundamente a sensibilidade de nossos artistas, e muito especialmente, do público leitor do poema (daqueles que ainda lêem poesia). Com a velocidade que lhe é peculiar, as redes midiáticas na mesma medida em que geram a aproximação, também afastam os interlocutores das manifestações artísticas. Mudam as cenas das grandes cidades e metrópoles, do que se vive e se sente nas ruas. Diante disso, e das incertezas políticas e econômicas do nosso país, do caos ecológico que se inaugura, da sociedade do “não há tempo” (pois não há tempo para nada) e do controle instaurado, muitas vezes, sem que possamos perceber, ainda é possível encontrar espaço para a arte. Para a fruição e o deleite. Para que a poesia não se dilua nesse tempo sem-tempo que extravia parte da sensibilidade ainda restante. Assim, é consequência lógica, natural e inegável, a alteração na linguagem, nos meios e formas de expressão poética.

Março de 2006. Integrante do projeto de pesquisa e grupo de estudos “Percursos da Poesia Latino-Americana Contemporânea”, tive contato, através da coordenadora do projeto, Prof^a. Dr^a. Teresa Cabañas, com o livro *Nicolas Behr – Eu engoli Brasília*, organizado pelo jornalista Carlos Marcelo, lançado em 2004, em uma série que homenageava artistas da capital nacional. Inicialmente, um dizer predominantemente urbano e direto saltava aos olhos no livro composto de ensaios fotográficos, entrevistas e, claro, poesia de Nicolas Behr.² Um nome e um livro encontrados ao acaso fizeram com que, em breve espaço de tempo, a leitura curiosa e despretensiosa cedesse lugar à pesquisa e ao estudo. Ler e investigar para descobrir que o livro ali em questão era mera exceção na trajetória delineada pelo poeta até aquele momento.

Nicolas Behr nasceu em 1958 em Cuiabá (MT) e passou parte da infância na cidade de Diamantino, no mesmo estado. A partir de 1974 passou a morar em Brasília e em 1977, residindo na capital, lança seu primeiro livro *Iogurte com farinha*. O primeiro de uma sucessão quase compulsiva até 1979³. Pequenos livros no formato pouco maior do que uma fotografia 10cmx15cm, com aproximadamente 15 a 20 páginas, mimeografados e produzidos artesanalmente pelo próprio escritor para serem vendidos nas ruas, nos cinemas, teatros,

² Anexo A – Reprodução da capa de *Eu engoli Brasília* (2004).

³ Anexo B – Lista cronológica dos livros lançados pelo autor.

bares, ônibus, a preços irrisórios⁴. Opção? Condição? Modismo? Influência? As duas primeiras são possibilidades mais viáveis para o poeta que ao final da década de 1970, passado o grande “furor” da poesia marginal que agitou, fortemente, um grupo de artistas no Rio de Janeiro e em São Paulo (bem como em outros estados), resolve ser adepto da também conhecida “geração mimeógrafo”. Da afinidade com Francisco Alvim, do contato com os poetas de outros eixos, ou do interesse pessoal do escritor, não é possível identificar a atitude quase isolada do poeta de Brasília na época. E também não é o que interessa aqui. O interesse deste trabalho se dá pela maneira como se processa a presença e a ausência do nome de Nicolas Behr na crítica. Formal e informal. Bem como, pela permanência dessa poesia no círculo literário dos anos 70 e no atual, apesar do vácuo de publicação deixado pelo poeta durante a década de 1980⁵.

Nicolas Behr lançou seu primeiro livro mimeografado em 1977 e sua última publicação é a antologia *Laranja seleta* lançada em 2007. Isto é, trinta anos de percurso poético. O que chama atenção nesse trajeto, entretanto, é o que é dito e não dito sobre o poeta na crítica. Ou o que fica entredito e a maneira como isso se processa. No início dos anos 80 – momento em que parecia haver uma tentativa de sistematização do cenário poético e das manifestações ocorridas na década anterior – a propósito das discussões sobre a tal “poesia marginal”, “poesia anos 70”, ou “poesia jovem”, Nicolas Behr surge nas beiradas. O aparecimento do nome de Nicolas em jornais ou revistas da época é sempre vinculado a outros artistas: devido a intervenções e manifestações artísticas, ou especialmente por causa da produção de livros em mimeógrafo e o processo alternativo de distribuição associado à posição geográfico-literária ocupada pelo poeta de Brasília. Em artigo do suplemento *Folhetim*, de 13 jan. 1980, – publicação do jornal *Folha de São Paulo* –, por exemplo, Moacyr Félix reivindica um “lugar” para muitos escritores do período, segundo ele, “abandonados” pela crítica. Para isso, faz um mapeamento desses escritores em diversos

⁴ Anexo C – Reprodução de original mimeografado (1978).

⁵ Mesmo com toda a agitação cultural em Brasília, especialmente no que diz respeito à música, Nicolas Behr não publica nenhum livro durante os anos 80. Curiosamente, um dos poemas de Nicolas virou música da banda Legião Urbana, no álbum *Uma outra estação*, lançado oficialmente apenas em 1997, após a morte de Renato Russo. O poema é de 1979:

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

(BEHR, 2007, p. 69)

estados do Brasil. Em todo caso, na bibliografia do período pesquisada, o poeta é apenas uma citação, um exemplo entre parênteses ou de fim de página, de pouca e rápida repercussão. Um apagamento quase contundente de seu nome na crítica literária. Nos livros publicados no período, Glauco Mattoso faz referência ao poeta no livro *O que é poesia marginal*, da coleção *Primeiros passos*, lançado pela Editora Brasiliense em 1981, e segundo o escritor Ulisses Tavares “única obra a respeito a se lembrar que a poesia não foi esse tempo todo um fenômeno restrito ao olhar carioca de Heloísa de Holanda” (*Folhetim*, 28 fev. 1982). Já em 1975, em ensaio da revista *Tempo Brasileiro* (jul-dez. 1975), Heloísa Buarque de Holanda adiantava uma possível seleção do que seria a “novíssima poesia” como queria a autora. No ensaio em questão, que leva o título de *Antologia de poesia brasileira hoje*, a autora adianta a perspectiva da “novíssima poesia” que ficaria por conta de Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Afonso Henriques Neto, Francisco Alvim, José Carlos Capinan, Eudoro Augusto, Vera Pedroza, João Carlos Pádua, Zulmira Ribeiro Tavares, Armando Freitas Filho e Antônio Carlos Secchin. Então, em 1976, Heloísa lança *26 poetas hoje*. Por uma questão de cronologia (Nicolas Behr publica seu primeiro livro em 1977), é na antologia *Poesia jovem anos 70*, de 1982, lançada em co-autoria com Carlos Alberto Messeder Pereira, que a poesia de Nicolas Behr é referida, uma vez que há uma tentativa por parte dos autores de traçar um panorama das manifestações poéticas “marginais”, “alternativas”, da década de 1970 em diversos pontos no Brasil.⁶

A partir da década de 1990, e sobretudo após o ano 2000, o nome do escritor é mencionado em jornais e revistas como *Correio braziliense*, *O globo*, entre outras publicações periódicas populares ou de circulação alternativa (como o *Sopa de poesia* – publicado na Bahia).⁷ O mote pode ser o depoimento do poeta a respeito do que se fez na década de 1970, ou, em grande parte, entrevistas, reportagens e resenhas a propósito das publicações e republicações independentes do escritor a partir do ano 2000. O tema? Brasília. A cidade reverenciada pela crítica a propósito da poesia de Nicolas. Da primeira (dos anos 1970) e da atual (a partir da década de 1990 – momento em que o escritor restabelece os laços com a poesia).

Além dos fatos apontados, há ainda um fator que parece esquecido pela crítica: a linguagem. A dicção. A maneira de dizer e o que se diz no texto poético. A ironia, o

⁶ “Em pleno Planalto Central, um livrinho faz a festa: primeira edição de Iogurte com farinha, de Nicolas Behr, o onipresente e inventivo artilheiro da poesia jovem [...]”. (HOLANDA; PEREIRA, 1982, p. 7)

⁷ Nas revistas de poesia contemporânea, a poesia de Nicolas Behr tem sua vez na revista *Azougue*, n. 12 de 2007. Enquanto outros escritores do mesmo período, como Chacal, Francisco Alvim, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), por exemplo, tem ampla circulação em outras edições da própria *Azougue* e em revistas como a *Inimigo Rumor*, suplemento *Mais!* da Folha de São Paulo, *Cacto*, *Rodapé*, *Cult*, *Bravo*, entre outras.

sarcasmo, o humor, a piada, o excesso e, por vezes, até um desregramento na informalidade de um dizer poético que atravessa a cidade, as pessoas, os corpos, os sentimentos mais complexos, o amor e o sexo. No que o texto dizia em 1977, e no que diz atualmente.

Portanto, a escolha que faço pelo estudo do texto do escritor Nicolas Behr motiva-se não só pelo procedimento poético que estabelece certo tipo de dicção na poesia de Behr, mas também, e especialmente pela relação desses elementos com a cidade, fazendo de Brasília um espaço centro-margem. Centro na medida em que é questão redundante da poesia, independentemente de períodos, fases ou outras marcações temporais, privilegiando a experiência urbana do sujeito na cidade bem como a construção desse espaço nos artifícios lingüísticos utilizados. Centro, porque pode ser um ponto de partida, um começo para pensar certos poemas. Margem, porque pode haver uma espécie de abandono desse espaço para a produção de outros. Margem, dado o deslocamento do poeta em relação a outros pólos de manifestações artísticas, como o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, por exemplo.

A partir do contato e da leitura do registro poético de Nicolas Behr, observo por parte do texto a necessidade de um foco e análise na construção do âmbito espaço-temporal do poeta e das relações desse espaço com a poética por ele privilegiada. Aprender a maneira como um determinado cenário social urbano – no caso em questão, a cidade de Brasília – instaura, via linguagem, uma concepção de experiência urbana, bem como, uma relação com a poesia, proporciona certo entendimento das implicações desse tema; isto é, como as visões de cidade trazidas nos poemas podem tocar outros aspectos e formalizar uma dicção poética que também se enreda na teia da poesia atual.

O corpus inicial do trabalho que segue era composto por uma seleção de poemas de todos os livros já publicados pelo escritor. No entanto, com o lançamento da antologia *Laranja seleta*, o foco deste estudo será o livro lançado então em 2007 – fato que não impede a inclusão de poemas esparsos não presentes na antologia. Refiro-me especialmente a poemas inéditos, e outros dos livros *Menino diamantino* (2003); *Primeira pessoa* (2005) e *Braxília revisitada* (2005)⁸.

A fim de cumprir tais metas, proponho no primeiro capítulo um olhar especial sobre o arquivo livro e a linhagem poética trazida à tona e exercitada pelo poeta no poema, e sobre as condições iniciais de produção. Ao tomar por base o percurso ao longo da operação poética montada por Nicolas Behr a partir do final da década de 1970, condições estas de um contexto

⁸ Cabe ressaltar que os poemas selecionados não serão cotejados filologicamente, e que a seleção feita não contempla todos os poemas dos livros mencionados. Da mesma maneira que os textos que ficaram de fora da seleção não serão aqui discutidos.

“marginal” (conforme veremos, mais um nome e desejo de uma condição, do que a condição propriamente dita), penso na pertinência de entender o gesto anacrônico de finalmente entrar para o livro – arquivo antologia. De um escritor que inicialmente vendia e confeccionava seus pequenos livros manualmente, com o auxílio de um mimeógrafo. Além disso, a idéia é ainda lançar os olhos sobre o dizer poético de Nicolas (e também suas condições de produção) hoje, e entender como os recursos poéticos evidenciam a postura do artista muito interessada no público leitor, formalizando no discurso que contundentemente comunica, uma outra relação com a linguagem, capaz de repetir e estabelecer vínculos com formas de manifestações poéticas e códigos de tradição já antes anunciados.

No segundo capítulo, pretendo então trabalhar mais especificamente as imagens que emergem do texto de Nicolas Behr: Brasília, *Braxília* e seus espelhos, utopias, vazios e imbricações – escavação da poesia e da cidade. Porque o texto do poeta também cerca e inaugura outros lugares: nem empíricos, utópicos, tampouco urbanos. Lugares de experiência da língua na poesia.

Ainda é importante lembrar que noções como arquivo, memória e tempo, que remetem às teorias de Derrida, Foucault e Paolo Virno, permearão muito desse estudo. Por vezes como mote e apoio centrais; outras pelas margens, para entendermos as implicações de temas compostos na cidade de Brasília, *Braxília*, na metapoesia, no que toca mais intrinsecamente as pessoas na vida citadina, na relação com a natureza, o cotidiano, etc. Assim, pode fazer-se possível, e viável, uma leitura a partir e para além do texto, pelas artimanhas de um pensamento poético que captura o leitor, exercita a forma e a linguagem no corpo do poema.

2. ARQUIVO PRIMEIRO: FENÔMENO POÉTICO, TEXTO E CRÍTICA

*Vai em busca do tempo
e o tempo, como o sempre,
vazio de tudo
não está longe
está aqui, agora
O olhar sem memória
sem destino
se detém
no ar do ar
na luz da luz –
lugar?
(Francisco Alvim)*

2.1 Texto, livro e seleção

Partirei dos elementos inerentes a uma dada obra e a uma dada crítica. A um tecido poético ou narrativo, a algo que insistimos e chamamos de obra. Obra literária. Possível de tornar-se “obra” a partir do momento em que assume um determinado valor institucional.

Porém, no trânsito entre obra e crítica, prefiro a crítica. Não da obra, mas a do texto⁹. Texto no sentido pensado e estabelecido por Barthes (2004) como um campo em constante travessia em seu movimento constitutivo. Espaço estruturado como a linguagem, porém descentralizado, aberto para associações e contigüidades. Para o autor, o texto permite-se ser consumido, lido, na interação com o leitor, desde que este seja capaz de jogar com o texto e com a habilidade de representá-lo. Por isso, Barthes lembra ainda que o texto é o espaço do prazer sem separação, onde a transferência das relações de linguagem e sua circulação podem ser cumpridas.

Esse espaço onde, segundo Barthes (2004), a linguagem circula, pode provocar uma necessidade crítica. Assim, estabelece-se, inevitavelmente, uma valoração, um posicionamento. Mesmo com todas as precauções e a consciência de que não assumimos a função de ditadores de normas e legitimidades. São escolhas e afinidades. E a dificuldade em lidar com as diferenças.

As relações de valor e sentido, avaliação e interpretação dependem, segundo Barbara Smith (1988), do leitor individual (e não especializado) que reconhece a existência desses elementos e o prazer e interesse de experiências particulares no texto; e do teórico/crítico que vê a possibilidade de descrever, explicar e inter-relacionar esses elementos. Para ela, contingências de valor. Elementos eventuais, casuais, fortuitos, incertos e imprevisíveis. E por essa razão, mobilizadores de variáveis múltiplas. Variáveis limitadas e regulares, que exibem padrões e princípios – nunca preconceitos – e constituem as chamadas constâncias de valor literário. Contingências, constantes. Das quais não nos desatrelamos, apesar dos cuidados, do empenho e da consciência em fazer uma crítica do saber, capaz de mobilizar essas variáveis (teóricas, literárias) e produzir algo novo e diferente a partir de um elemento dado. O texto. Nesse caso, poético.

A escolha que faço ao pensar o texto de Nicolas Behr é dada pelo movimento e

⁹ O conceito de “obra”, para Barthes (2004), diz respeito ao que autor chama de “cauda imaginária do texto” (2004, p. 67), feita para ver, palpável, fechada sobre o significado e sem movimento, estática. Para ele, ainda, a obra é objeto de consumo, tomada num processo de “filiação”, numa relação de apropriação da obra com o seu autor. Como objeto de consumo, a diferença entre livros seria dada pela “qualidade da obra” e não pela operação de leitura realizada.

dinamismo do tecido poético, acrescidos de uma ordem e uma lógica que os organize. A fortuna crítica que abrange a poesia de Nicolas se ocupa, na maioria dos casos analisados, das imagens da cidade. Brasília. Uma fixação, quase uma obsessão por parte de redatores, editores, escritores, acadêmicos e críticos em geral.

Acerca do processo do fazer crítico, vale lembrar longa discussão teórica de Pierre Macherey (1971), autor que aponta, entre outras questões, a possibilidade de “lançar mão” das condições de produção de uma determinada obra para que seja possível uma aproximação da realidade e um posterior distanciamento, de forma que se crie um novo saber por meio do texto crítico. Em complemento à idéia de Macherey (1971), Barbara Smith (1988) afirma que é necessário um *psychological set* para um encontro com dado texto. Ou seja, uma espécie de “arcabouço psicológico” com o qual, inevitavelmente, o leitor está comprometido, o que definiria as assunções, expectativas, capacidades e interesses em relação ao texto. Nesse sentido, entende-se parte dessa fixação da crítica por Brasília no texto de Behr. A experiência de cada um, os valores e as contingências de quem lê e depois produz um outro texto sobre o texto, no processo de recepção do leitor e na articulação crítica do teórico.

Severino Francisco, em resenha publicada no *Correio brasileiro* (04 jul. 2005), afirma que até certo momento, a dicção poética de Behr não passava de “uma estética da superquadra”, e que o poeta era incapaz de dar “um sentido de universalidade às superquadras de Brasília”. Entende-se tal visão na medida em que se considera uma abordagem fechada do texto, pois, a quem cabe dar o reivindicado sentido de universalidade a um texto? Ao poeta, ao crítico ou ao leitor? Ou ao conjunto desses três elementos? Ou ainda, será que há, de fato, interesse em que essa universalização aconteça?

Portanto, percebo nas imagens de Brasília presentes na escrita de Nicolas, a realidade da qual é preciso aproximar-se para que seja possível, a partir da experiência individual de leitura, o posterior distanciamento apto a dar conta de outros universos.

Um dizer simples, de rápido e fácil acesso. Eis a primeira impressão de uma poesia “deglutível”, formalizada em poemas-pílulas, e que abarca um espaço muito próximo do leitor. Mesmo daqueles que não conhecem a cidade-capital-poder, Brasília. Há também, por essa razão, uma tentativa e uma certa insistência em atribuir valor pragmático a esse dizer. Esquece-se que a literatura pode, simplesmente, não ter função, e é a figura do poeta, no artifício do poema, o leitor e o crítico que decidem se ela terá alguma utilidade, ou não. Pode ser apenas capaz de produzir saber e conhecimento a partir daquele distanciamento empírico, e de criar e habitar outros lugares, não ditos no texto poético. Eis a tentativa, então, de ler o que não se diz – por parte da crítica e no poema –, o silêncio, o poema em si e suas

entrelinhas.

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

suzana
vai ser superquadra
assim lá na minha cama

(BEHR, 2007, p. 76)

Renato Cordeiro Gomes, em seu livro *Todas as cidades, a cidade* (1994), confere ao texto a capacidade de expressar a sensibilidade no ato de ver a cidade, processo que cruza lugar e metáfora. Se um texto pode estar apto a cruzar lugar e metáfora, como se fosse feito de ruas, ou como se as ruas fossem feitas de texto, no poema de Nicolas Behr em questão, a existência humana é emaranhada nas quadras e superquadras de Brasília, de modo que a imagem-mulher entrelaça-se e despersonaliza-se na cidade. Metáfora e lugar entrecruzados no corpo feminino. Uma letra e um número (L2) que no poema, substituídos por qualquer outros carregariam a mesma idéia; a sensualidade expressiva de uma mulher W3, XY, XX, α (alfa), β (beta) ou γ (gama). Uma sensibilidade metaforizada na imagem mulher-cidade. Uma vontade. O sexo entredito no poema. O outro lugar que já não é Brasília e nem é Suzana. É corpo e desejo.

A questão constituída, portanto, é a de que os padrões e princípios das variáveis mobilizadas para possíveis leituras da poesia de Nicolas Behr, exibem, via de regra, constantes (ou constâncias) fixadas ainda na poesia marginal da década de 1970 e na cidade, Brasília, é claro. Um dizer que permanece atrelado a uma proposta esvaída no tempo. Diluída. Um período. Um momento. Uma data. E um lugar.

Os livros de Nicolas Behr foram editados entre 1977 e 1980, totalizando 15 pequenos livros confeccionados e distribuídos pelo próprio poeta nas ruas, bares, teatros, cinemas e ônibus de Brasília. De 1980 a 1993, o silêncio poético. Em 2005, o poeta reúne cinco daqueles “livrinhos” na coletânea *Restos vitais* (de publicação independente), e posteriormente, ainda no mesmo ano, reúne os outros 10 em *Vinde a mim as palavrinhas* (também independente). Depois disso, lança outros livros e mais uma coletânea. Sempre independente. Avesso às editoras. Até que em 2007, o poeta tem toda sua “obra” (assim

designada nas primeiras páginas do livro) reunida em uma Antologia (*Laranja seleta*)¹⁰ pela Editora Língua Geral, e que, pela abrangência e seleção, torna-se *corpus* do estudo feito ao longo das páginas que seguem. Uma síndrome. De escrever e lançar livros. Um círculo vicioso assumido pelo próprio escritor. A poesia de Nicolas é, para ele, processo de “remoção de entulho literário”¹¹, isto é, lapidação constante, que afirma o esforço em buscar o “grande livro final”, o fim da poesia, em movimento fugidio e de traço inencontrável. E eis que, assim, se compõe o primeiro arquivo. Do texto poético no livro. Como se a poesia tivesse um destino, e seu fim, fosse sempre e inevitavelmente, o livro.

O processo de arquivamento da poesia em *Laranja seleta* se faz por uma travessia heterogênea, um entrelaçamento entre todas as publicações do escritor (não organizadas cronologicamente) e poemas inéditos. O texto emerge então como arquivo e memória, com desejo de finitude e possibilidade de marca, movimento sempre inacabado, conforme a afirmação de Derrida:

Por um lado o arquivo é possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição, isto é, também pela finitude e pela expropriação originárias. Mas, além da finitude como limite, há, dizíamos antes, este movimento propriamente *in-finito* de destruição radical sem o qual não surgiria nenhum desejo nem mal de arquivo. [...] É a condição da unicidade do impressor-imprimido, da impressão e da marca, da pressão e do traço [...] Seria necessário então encontrar ao menos esta marca distinta de todas as outras – mas isso suporia a memória e o arquivo, um e outro como os *mesmos*, diretamente no mesmo subjetível no campo das escavações. (DERRIDA, 2001, p. 121; 122; 127)

Diante dessa potência manifestada no ato poético e arquivístico, Virno (2003) adverte que o passado no qual se inscreve o possível não é próximo, nem distante, mas caracteriza-se como um tempo indefinido, um *otro-cuando*. Conforme o autor, a partir da idéia desenvolvida por Bergson,

Es preciso reconocer que “una representación puede portar el signo del pasado independientemente de lo que represente”. [...] allí donde el “ahora” se representa como un “entonces” (es decir, donde hay un recuerdo del presente), el pasado en general se destaca en altorrelieve. [...] la forma-pasado tiene que ver, además, con la representación del futuro. (2003, p. 28)

¹⁰ Anexo D – Resenha do Livro *Laranja seleta* publicada no jornal *Diário Catarinense*, em 16 ago. 2008.

¹¹ “É que estou numa eterna operação de 'remoção de entulho literário'. Toda minha obra é isso. Remoção de entulho literário. Pra um dia, quem sabe, chegar ao grande livro, definitivo, final. Claro, torço pra que esse dia nunca chegue, pois aí seria o meu fim, o fim da minha poesia, o fim da minha vida”. (BEHR, Nicolas. Entrevista concedida a Gustavo Felicíssimo. In: *Sopa de poesia*, 2006, p. 18.)

Assim, para Paolo Virno (2003), estabelece-se a lembrança do presente (*el recuerdo del presente*), forma pela qual a antologia aqui em questão reconhece esse signo do passado independentemente do que ele representa, e constrói seu arquivo delineando o *otro-cuando*, fazendo coexistir um passado enquanto forma e um presente enquanto matéria. Um passado enquanto potência (a possibilidade de vir a ser) e um presente enquanto ato (a tessitura poética em si e o processo de arquivamento).

Flávio de Carvalho, em *Os ossos do mundo* (2005, p.42), defende que “o valor da época não é perceptivo dentro da época porque não há ponto de vista, não há contraste, falta comparação [...]”. E não há tal necessidade. No entanto, há a visibilidade esperada por esse movimento disforme; visibilidade, aqui, no que diz respeito à possibilidade de perpetuação, de marca, de busca e encontro de um espaço para a poesia. Constante.

Não é a comparação que motiva o arquivo. Mas a possibilidade de torná-lo, em algum momento, comparável. Imobilizá-lo para que se faça, de alguma maneira, vivo. Um penhor silencioso. Uma paixão na insistência do ato de olhar para o passado rumo a um futuro, acumulando resíduos infinitamente. Uma certeza fajuta. Um mal, em desejo de memória e destruição, para que o dizer possa ter vida, ser uma verdade capaz de deixar além de uma impressão, uma marca.

Estamos com mal de arquivo. [...] estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto.

(DERRIDA, 2001, p. 118).

Ainda no texto já mencionado, Flávio de Carvalho (2005, p. 42) afirma que “a sensibilidade do homem são, precisamente, os ossos do mundo organizados em coleção”. Assinalo que a sensibilidade não está apenas no simples ato de guardar, mas no ato de guardar e arquivar. Ir em busca da marca, da perpetuação, do espaço. O “mal de arquivo” sugerido por Derrida (2001). Por isso, o arquivo cria corpo e forma em horizonte inacessível e em um desejo de memória. O livro. A Antologia. O poema final. Aquele que, pelo esforço poético, permite florescer em movimento infinito, traço inalcançável no trabalho da língua pelas mãos do poeta no poema. “por isso / nos rabiscamos / trocamos de casca // florimos”. (BEHR, 2007,

p. 113). “não confiar / na memória da casca // reescrever tudo. (ibidem, p. 140)”.

No ato poético de Nicolas Behr há a urbanidade, o traço formal e estilístico, e a ideologia, um projeto futuro de sujeitos emaranhados nas teias de seu texto – textura na qual, para Barthes (2006), o sujeito se desfaz (“explorar com papel, / pá, picareta e caneta / os terrenos baldios da alma // este coração esburacado foi garimpo sim”. (BEHR, 2007, p. 27)). E se desfaz de fato, nas entranhas dessa subjetividade clara, direta e, por vezes exacerbada, no garimpo lingüístico e nos resíduos acumulados. Das imagens da cidade, da existência humana, da infância, da língua e de dizeres de uma poesia que se quis, em outro tempo, marginal.

Não se pode negar rastros e sinais na escritura de um poeta. Se um dos traços da chamada poesia marginal anos 1970 foi a coloquialidade, o dizer contundente e direto, se, trata-se de um momento “emparedado entre a frieza do concretismo e a ideologização da poesia engajada” (*Sopa de poesia*. jul. 2006), há ainda, na dicção de Nicolas Behr, rastros desse dizer. Cinzas desiguais na postura e atitude de um escritor que, em 2007, afirma uma poesia (nas palavras dele mesmo) *fast-food*, uma poesia “que seja”, para não dizer então, em outras palavras, despojada, largada.

O mesmo poeta divide sua produção em dois momentos: o do furor literário e de rebeldia da década de 1970; e o do processo de pensar o texto poético, momento de maturidade. É na leitura do cotidiano, na apreensão das imagens da cidade, de suas funções e disfunções, na dor e no viver do povo, na infância, na natureza, e na própria existência humana, que o texto de Nicolas despoja-se, vira piada, diz contundentemente, coloca o dedo na ferida e, às vezes, abusa das cenas apreendidas no dia-a-dia e da linguagem, eventualmente óbvia e arrojada. Como em um dos poemas da árvore *Ficus enormis* (BEHR, 2007, p. 111), uma brincadeira com a poesia e com a palavra, que joga com o verbo e o nome da figueira para expressar um débito “enorme” com o leitor, um “*ficus enormis*”; além de, e principalmente, certa incapacidade do poema de ser algo mais do que aquilo que se apresenta: exercício lingüístico. A palavra, da mesma maneira que a figueira¹², simplesmente é. Existe. Sem retorno e sem movimento. Ou ainda, na materialização do Transtorno-Obsessivo-Compulsivo (TOC) no corpo de um poema intermitente. A linguagem reiterada nos versos e estrofes repetidos, expressando uma tentativa de anular uma obsessão, acaba dando forma e voz à própria compulsão em si. Uma idéia absurda, incontrolável e persistente, no sintoma do transtorno psíquico e no poema que se faz também incomodativo. A compulsão assume o

¹² *Ficus enormis* (família *Moraceae*) é o nome científico de um tipo de figueira, de frutos não comestíveis, da qual se utiliza apenas a madeira. (Fonte: <http://saf.cnpqg.embrapa.br/index.htm>).

controle da pena que não pára, não faz outro movimento e esvazia o poema na linguagem simples, informal e doente – imagem transtornada.

Ficus enormis

ficus te devendo
um poema melhor

(BEHR, 2007, p. 111)

toc! toc! toc!
quem bate?
é o transtorno-obsessivo-compulsivo

toc! toc! toc!
quem bate?
é o transtorno-obsessivo-compulsivo

toc! toc! toc!
quem bate?
é o transtorno-obsessivo-compulsivo

toc! toc! toc!
quem bate?
é o transtorno-obsessivo-compulsivo

toc! toc! toc!
quem bate?
é o transtorno-obsessivo-compulsivo

toc! toc! toc!
quem bate?
é o transtorno-obsessivo-compulsivo

toc! toc! toc!
quem bate?
é o transtorno-obsessivo-compulsivo

(ibidem, p. 158)

Independentemente de fases, períodos e demarcações temporais, a questão é que o texto de Nicolas abre-se a partir do âmbito espacial-temporal do poeta, que adquire, via poema, uma outra dimensão, para além daquele tempo e espaço.

Nesse sentido, penso também os poemas curtos de Nicolas Behr como aqueles que em um, dois, três ou quatro versos, ou uma estrofe composta de alguns versos, dão conta de um universo poético que, como uma boca, são capazes de abrirem-se ou fecharem-se em si

mesmos na cadência do verso e do próprio poema: “(o poema da boca se fecha em si mesmo)” (Behr, 2007, p. 47). Nancy (2005, p. 15) afirma que o poema, ou o verso, é a unidade exclusiva do acesso poético, e portanto, “designa a unidade de elocução de uma exactidão”. Além disso, também defende que o poema é um todo em que cada parte compõe um poema, isto é, acabado. O verso é a volta, a inclinação, o reverso de sentido no poema. No texto, portanto, não importa se as imagens são flores, árvores, sangue derramado ou beijo de amigo. Importa por onde a articulação lingüística permite que elas se abram, saiam do corpo-poema. Assim, entende-se que é na volta do verso, nesse reverso, o momento em que o poema pode assumir uma outra dimensão. Para além do que se faz no processo finito da escrita poética – isto é, o acesso de deslocamentos infinitos, sentido sempre por fazer. Faz a reviravolta do texto, como se pode ver, por exemplo, nos poemas que seguem:

[...]
canela de ema
bicho de pé
pé de cabra
cabra da peste
freio de mão
mão-de-vaca
dente-de-leite
unha-de-fome
batata da perna
perna-de-pau
boca do estômago
pé no saco
saco de pancada
pancada de punk

caiu

caiu de boca

(BEHR, 2007, p. 123)

POEMA DA BOCA

o rascunho do desejo
rabisca a boca inacabada

a língua, trêmula, sonha
com outra língua, impossível

boca proibida, cara lambida
poema destrambelhado, ladeira abaixo

[...]

tua boca me deve um beijo
a boca ri, marota
a boca ri, safada

(o poema da boca se fecha em si mesmo)

(ibidem, p. 47)

É também a partir dos poemas citados acima que se pode aproximar a questão do que diz Agamben em seu texto *O fim do poema*. Para Agamben (2002), a tensão entre “limite métrico e sintático” no texto, ou seja, a possibilidade contínua do *enjambement*, é o ponto em que a poesia se distingue da prosa, e o verso só se define quando finda. Essa tensão apresenta-se muito tênue no texto de Nicolas Behr, porém, é nesse limite que aponta Agamben (2002) que o texto poeta pode arrebatrar, romper e cruzar sentidos. Pode assumir, com veemência, essa outra dimensão mencionada antes. No limiar da prosa e para além do fim do poema, há também os espaços. Vírgulas, pausas e silêncios no corte entre as palavras, que antecipam um fim: “enquanto isso, este poema / que não acredita na morte, / se corta entre as palavras” (BEHR, 2007, p. 154). A estrutura do verso, uma vírgula ou um ponto final, que aparentemente deixam a lacuna (“caiu // caiu de boca”), e as imagens criadas (nesse caso, uma brincadeira com a língua e com as partes do corpo na breve boca que abre e fecha o corpo-poema) constituem um entrecorte que fascina.¹³ Não porque deslumbra, mas porque captura pelo olhar lançado, domina, provoca e, por vezes, surpreende. O texto aponta, conta tudo ou quase tudo, mostra, e às vezes, no seu fim, pode ainda demonstrar: “sirva o poema simples ou com ilusões” (BEHR, 2007, p. 132), e como se pode ver, desta vez, também, nos poemas que seguem:

tocar flores
como se tocam seios:
olhando

(ibidem, p. 42)

poesia é portal, refúgio
[...]
poesia é libélula

¹³ “Fascinação”, aqui, pressupõe o conceito já proposto por Hugo Friedrich (1978) em relação ao efeito intencionado pela poesia moderna, e então reiterado por Lefebvre (1975) no que diz respeito à imagem poética; a imagem presentificada não é fascinante porque deslumbra, mas ao contrário, porque intriga e causa estranhamento a quem a recebe.

garça distraída
nuvem arisca
pedra no caminho
andarilho sem destino
(poesia é tudo isso
que você está sentido agora)
poesia é consolo, afago,
abraço bem dado
beijo de amigo

poesia é pra você parar
pegar um papel
escrever qualquer coisa
se sentir melhor
e seguir em frente

poesia despressuriza

(ibidem, p. 148)

O olhar que toca as flores e os seios também joga o acesso do poema para longe, como aquilo que não se pode agarrar. E mesmo quando o verso assume o acesso à exatidão, conforme ponderado por Nancy (2005), ele abre-se em portal e fecha-se em refúgio (mais uma vez e então, como a boca, uma breve boca). A poesia é tudo isso que se sente agora, porém, esclarece-se que, “tudo isso” não é palpável e nem necessariamente próximo, e o acesso à exatidão faz-se constante e infinito (“se sentir melhor e seguir em frente”), lembrando, novamente, a afirmação de Nancy: “Poesia não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de poesia é um sentido sempre por fazer.” (2005, p. 10).

Diante do *enjambement* que se cumpre, tem-se um desfecho, como se o poema fosse caindo “ladeira abaixo”, como que definhando, declinando, esvaindo-se em si mesmo, até se desfazer.

a poesia é o alimento
do espírito

bobagem

espírito gosta mesmo
é de comer
pombinha no espeto

(BEHR, 2007, p. 139)

prefiro a poesia que faz entrega
de pizza em domicílio

prefiro a poesia que pega fila em banco
e reclama da vida fodida

prefiro a poesia que a gente entende
sem fazer força

prefiro a poesia não-poesia

prefiro a poesia viva, ferida,
do deixa sangrar, que manda à merda
os literatos de versos insossos, inodoros,
insípidos, incolores, inócuos e inconseqüentes

sou mais eu e minha Kombi

(ibidem, p. 151)

minha poesia
é o que estou
vendo agora

um homem
atravessando
a superquadra

(ibidem, p. 63)

Diante da poesia que faz “entrega de pizza em domicílio”, “pega fila em banco” e “deixa sangrar”, opera-se um pensamento poético aparentemente livre de amarras, em que todas as atenções voltam-se para uma única cena, a do cotidiano. Nos elementos e na linguagem – e como parte da linguagem, além do cotidiano, está exposto aquela característica do caimento do poema, fechado em si mesmo e aberto a outros espaços. A exposição de um fazer artístico que dá voz aos elementos do dia-a-dia e vez aos componentes da coloquialidade. Porque não há como ser cotidiano e corriqueiro sem ser informal. Quase óbvio, de fato, na forma de expressão. A *Laranja seleta* de Nicolas Behr, para além da seleção de poemas e cenas a serem expostas no livro, configura-se também como a laranja de feira¹⁴, comum e, também, popular, para uma poesia que também vai à feira e alimenta o espírito com

¹⁴ Laranja-seleta é uma das nomenclaturas dada a certo tipo de laranja em algumas partes do Brasil, uma vez que a fruta recebe nomes diversos de acordo com o estado ou região em que é cultivada. Alguns exemplos seriam “laranja-da-baía, laranja-pêra, laranja-da-terra, laranja-cavala, laranja-lima, laranja natal, laranja-do-céu, e laranja-seleta”, entre outras. A laranja-seleta, “quase do tamanho da laranja-da-baía, é bem suculenta, tem sabor adocicado, pouco ácido, e casca amarelo-clara. Excelente para ser consumida ao natural ou em sucos, não se presta para preparações culinárias” (<http://www.horti.com.br>)

pombinha no espeto. Espírito e poesia alimentam-se da pombinha no espeto, atravessando a vida na mesma proporção que um lápis fura e atravessa a laranja da capa do livro¹⁵, laranja-seleta, escolhida na feira, para a poesia de feira. Algo, e talvez muito, do que aponta Germano Celant (1988) em seu livro sobre o Inexpressionismo, estética dos anos 70 (*Unexpressionism*) caracterizada pelo autor como uma arte das coisas do dia-a-dia, a favor de uma investigação analítica e crítica da banalidade e suas deficiências. Na perspectiva de Celant (1988), uma arte tão profana e cética que trilha o caminho do não-ser para ir em busca do estado das coisas, construindo e desconstruindo a estranha e impessoal natureza do mundo, sem finais felizes e expectativas de salvação (CELANT, 1988, p. 12): “estou salvo: / a poesia não é tudo” (BEHR, 2007, p. 146). Um sintoma da poesia que vê um homem atravessar a superquadra de Brasília e prefere a poesia do não, da falta, das lacunas entre sujeito, cidade, vida e linguagem. A poesia que prefere a vida que acontece na rodoviária – lugar de natureza estranha ao universo da cidade de Brasília - onde as coisas podem ser de fato um possível¹⁶, local onde “alguém oferece ao meu amor impossível / um pastel, um caldo de cana ou um chocolate” (BEHR, 2007, p. 52), pastel esse, também objeto de feira, como o caldo de cana, a laranja e os elementos operados no poema.

Germano Celant (1988) afirma que

At times, the totalities seem, in appearance ironic and funny. They waver between being toys and puzzles, almost deriding the seriousness of art. They are agglomerates of things and objects, of figures and images, in balance and in movement; and they tend to reevaluate fun and play. Nevertheless, their goal is to launch a discussion of the truth and absoluteness of contemporary procedure, to eradicate the astute and cunning procedure and replace it with inevitable and effective understanding. (CELANT, 1988, p. 19)

¹⁵ Anexo E – Capa do livro *Laranja seleta*. Nicolas Behr, 2007.

¹⁶ A questão que será desenvolvida posteriormente é a respeito da maneira como a cidade é configurada para o sujeito do poema. A poesia que trilha o caminho do não-ser – não ser poema, não ser cidade e não ser sujeito – delineia uma cidade em sua invisibilidade, reduzindo-a ao espaço do poder (os ministérios e a igreja) e das pessoas (a rodoviária); em especial, no que tange a rodoviária, como se fosse um outro espaço, alheio ao que se desejaria como elemento constituinte da cidade. Portanto, das coisas como elas são na vida e como poderiam ser na cidade que não é, e não existe, muitas vezes, nem no próprio poema, conforme o exemplo seguinte:

quando cheguei já tinham derrubado
os ministérios e a catedral

a rodoviária no chão, uma tristeza
tanto cimento desperdiçado

foi só isso que destruíram
porque o resto ainda não existia.

(BEHR, 2007, p. 60)

Ao questionar o estatuto do contemporâneo, Germano Celant (1988) chama a atenção para o fato de o procedimento artístico desafiar e colocar em discussão o que seria o procedimento astuto e atraente do fazer artístico, em benefício do que seja compreensível e apreensível. Daí, o aglomerado de imagens e figuras, o jogo, a brincadeira, a graça, naquilo que não deixa de ser artifício lingüístico e toma a forma de texto, conforme é possível verificar no próximo poema, o qual vira uma quase-brincadeira com a língua e com o próprio procedimento poético.

a flor sonha
com pólen
e estames

e acorda
toda molhadinha

(BEHR, 2007, p. 114)

A flor de um jardim qualquer é apenas um elemento para fazer o jogo da linguagem no poema e distorcer o sentido. Criar outros, explícitos, mas nesse caso, nem tão óbvios. Constranger quem lê, provocar o riso ou um sorriso na leveza da linguagem, idéia que para Germano Celant, mais uma vez, é própria da estética inexpressionista. Segundo ele, trata-se ainda de uma arte que se torna verdadeiramente leve, o que não significa ser “fraca”, “sem peso” e “sem efeito”; e sim, “arejada”, sutil e móvel, no sentido de um transbordamento, um extravasamento, no acesso a territórios inesperados e não previstos (1988, p. 22). Fato que além de um abandono de “literatos de versos insossos e incolores”, pressupõe a tentativa de dar cor, gosto, visualidade ao poema, como o exemplo que segue:

a palavra *sangue*
sente que tem alguém
atrás da palavra *sangue*
com uma faca

(BEHR, 2007, p. 153)

Acessar territórios inesperados e não previstos, no poema citado, pressupõe apelar para a semiologia da palavra, para aquilo que elas possam ser, expressar ou manifestar, convertendo num movimento lingüístico pesado (peso carregado na imagem criada no poema no jogo com a palavra “sangue”), e quase como um desenho, a relação entre significante (“sangue”) e significado (“alguém com uma faca”).

Movimento já reestruturado, como é possível observar no poema:

quando minha
veia poética estourou
ela virou pra mim
e disse: ah, deixa sangrar

(ibidem, p. 151)

No poema transcrito aqui, de 1978, o sangue compõe-se de imagem presentificada por trás do poema. Uma veia estourada deixa na entrelinha um sangue derramado. Mas o sangue aqui é poesia. Poesia jorrada da veia que assume a catacrese (a “veia poética”) e a metonímia (a veia que se vira para o sujeito e diz) para permitir sangrar, derramar poesia no chão de maneira que ali também seja possível colher imagens, vontades, desejos de arte das coisas que passam, dessacralizadas, mundanas, sujas e pisoteadas. Das coisas como elas são. Poesia derramada, em movimento oblíquo, cujo olhar em desvio toca seios e flores, sem cessar.

Portanto, a questão apontada por Germano Celant (1988, p.18) e observada nos poemas citados, é que nesse amontoado de imagens petrificadas e nesses fósseis de vida cotidiana, o que se percebe não é o “novo” simplesmente; mas a reflexão lingüística na habilidade comunicativa e persuasiva das coisas já feitas, prontas. Um conhecimento prévio rearranjado e nenhuma novidade para ser vista ou contemplada. Rearticular cenas cotidianas, com imagens colhidas no dia-a-dia, na oralidade e no exame das coisas como elas são, é rearticular também o status do contemporâneo como algo além dele, sem tempo, porém, temporal. Temporal no sentido das coisas temporais, mundanas, passageiras, transitórias e incessantes. Como pólen e estames na figura de linguagem que permite o sonho da flor e rearticula a dimensão do poema para um outro lugar; como uma pombinha no espeto, uma árvore torta, um sangue derramado ou um poeta que ainda prefere a sua Kombi. Ainda, na temporalidade e transitoriedade de um espaço urbano passível de ser descoberto ou redescoberto na poesia que vai à feira, ao shopping, à rodoviária (“que não me falte a poesia / – nem a padaria” (BEHR, 2007, p. 157)), colhendo objetos e elementos no poema que “[..] é liso, de vidro [...] turbulento rio / de palavras-correntezas”, e incapaz de “salvar o afogado”¹⁷.

¹⁷ não encontrar no poema
uma palavra
à qual se agarrar

o poema é liso, de vidro
ditongos em guindastes crescentes
hiatos com garras opostas

Do que restou da veia poética rompida nos anos 1970, permanece, extrapolando o domínio da objetividade e da clareza, a falta de intenções – enquanto projeto/programa poético – do tipo de poesia produzida por aquela geração, que não ensinava, tampouco, promulgava algo. Era, no texto de Nicolas Behr, o simples dizer. Em *Laranja seleta* (2007), é a rebeldia e o tom jocoso de alguns poemas que remanescem. Um pensar e um olhar sobre o que rodeia a todos. Especialmente, sobre a cidade. Se para alguns dos poetas do período, antes, era Rio de Janeiro ou São Paulo, para Nicolas, era a Brasília recém capital, recém cidade. Hoje, a Brasília ainda capital e restos de cidade. Centro e margem da poesia e do poeta. À margem dos grandes centros, Brasília faz-se centro. Não há manifestos. Há contestação, com agressividade, ironia, gracejos e piadas. As transfigurações e as cinzas de um período. De uma linguagem. E de uma cidade.

2.2 Década de 1970: das condições de produção e outras mais

Nicolas Behr inicia sua produção poética em meados da década de 1970, durante o então chamado movimento marginal, momento em que a contracultura buscava seu espaço e força no Brasil. Um período que também foi de dissidências, de uma prática social contra a modernização e autoritarismo de mercado impostos pela ditadura militar. Na perspectiva contracultural, um momento de revolta, e também, de transformação interior e de conduta de um novo ser em uma nova era. Um cruzamento de intenções e, portanto, um momento de afirmação artística, tanto na literatura como nos outros segmentos da mídia (cinema, música, televisão, etc.).¹⁸ Nesse sentido, entende-se o “movimento” marginal ¹⁹ como um processo

turbulento rio
de palavras-correntezas

o poema não salva o afogado

(BEHR, 2007, p. 146)

¹⁸ A intenção, aqui, não é aprofundar as questões relativas ao movimento de contracultura na década de 1970, tampouco em questões partidárias e políticas. Entendo que a contracultura pode ser concebida como uma terceira via entre a esquerda e a direita partidárias. Porém, mesmo entre os grupos artísticos pode ser percebido um desnível de intenções, na própria forma de manifestação. Exemplo disso é o grupo “Nuvem Cigana” e o grupo da “Coleção Frenesi”. O primeiro, composto por Charles, Chacal, Bernardo Vilhena, Ronaldo Bastos, Ronaldo Santos, entre outros artistas, iniciou com a publicação dos livros *Creme de lua*, de Charles; e *Vau e talvez*, de Ronaldo Santos. Posteriormente, a intenção era incorporar o teatro, a música, a poesia falada, nas intervenções artísticas propostas pelo grupo. Já a “Coleção Frenesi” foi responsável pelo lançamento dos livros *Grupo escolar*, de Cacaso, *Corações veteranos*, de Roberto Shwarz, *Em busca do sete-estrela*, de Geraldo Carneiro, *Motor*, de João Carlos Pádua, e *Passatempo*, de Francisco Alvim. Uma perspectiva, embora “alternativa” na época, mais elaborada criticamente e voltada para a poesia (se tomarmos a ativa participação de Cacaso no grupo, por exemplo, que além de poeta, também foi professor universitário e crítico/teórico sobre a poesia realizada no período). Isto é, nem tão à margem, nem tão ao centro. Assim, a idéia, aqui, é fornecer um panorama inicial do contexto motivador para grupos isolados de artistas, em diversas partes do Brasil, mas de

em que não cabe ser vanguarda para romper barreiras e corromper-se ao mercado para atingir o público; cabe, sim, extrapolar limites e tentar burlar as normas impostas pelo mercado editorial, e porque não, pela censura imposta pelo governo autoritário.

Na década de 1960, viu-se de fato necessário reagir e assinalar diferenças. O movimento artístico entrava em ebulição, e contracultura era a palavra de ordem, ou se preferirmos, de desordem, naquele momento.

A juventude urbana da década de 1960 empenhava suas forças em um movimento capaz de conter as agruras e a racionalidade operante da ditadura militar estabelecida no país naquela década. A idéia era contestar a modernização e o mercado autoritário impostos pelo sistema. Sob esse viés, a contracultura caracterizou-se, segundo o poeta e antropólogo Antonio Risério (2005) como um movimento “estético-psicopassional” no qual a transformação interior, bem como da conduta cotidiana de um ser, estabeleceriam uma nova cultura e uma nova moral – um novo modo de viver. Isto é, buscar meios para sair do sistema e do modo de vida burguês e “careta”, fugir do “pensamento acadêmico, da estrada sinalizada, do intelectual tradicional” (RISÉRIO, 2005, p. 25). Para o autor,

[...] a disposição contraculturalista foi acabar desembocando no processo de desrecalque das múltiplas personalidades que nos compõe e no reconhecimento pleno da pluralidade cultural brasileira. É assim que podemos falar da contribuição da contracultura para o alargamento e o aprofundamento da consciência e da sensibilidade antropológicas no Brasil, produzindo rachaduras irreparáveis no superego europeu de nossa cultura. (2005, p. 31)

Já nos anos 70, a arte dita então marginal entendeu o recado expressado na necessidade de afirmar uma “nova” arte capaz de marcar as diferenças através de um novo código artístico e fugir às normas institucionalizadas. Além disso, uma nova geração de leitores e receptores da obra de arte fazia-se presente e exigente de mudança, de literatura para ser consumida, fruída, deleitada – sem erudições e percorrendo as margens do sistema.

Efetivamente, todo esse movimento em prol de uma nova arte estabelece suas origens em razão das necessidades impostas por um novo leitor, receptor, espectador da obra de arte.

maneira muito especial, no Rio de Janeiro e em São Paulo, a fim de perceber o que o adjetivo “marginal” implica na qualificação desses grupos, e o que a prática por eles exercida expõe e/ou contradiz esse rótulo.

¹⁹ Utilizo a palavra “movimento” na falta de uma maneira mais adequada para designar o período, visto que faço referência a um momento artístico específico da literatura no Brasil. Nesse sentido, percebe-se na crítica sobre a época o uso mais recorrente da expressão “literatura marginal” e não “movimento”. Porém, no caso em questão, “movimento” pode abarcar outras formas de expressão e intervenção artística além da literatura, as quais também foram ativas na cena cultural em questão, como a música e as artes cênicas.

Silviano Santiago, no ensaio *Os abutres*, publicado no livro *Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural* (1978) apresenta a “curtição”, como estado de espírito, sensação, ou simplesmente, a sensibilidade para apreender o objeto de arte, de uma “novageração” que se formava na década de 1970. Simultaneamente a um bombardeio de arte importada, em especial na música e no cinema, fazia-se mais do que necessário a afirmação de uma nova arte no Brasil, e que estivesse no âmbito de interesse do novo público. Atrasada, porém em tempo em relação aos outros meios de expressão artística, a literatura reconhece-se capaz de prover esse público com uma forma concebida para “curtir”, na acepção de Silviano (1978) – leia-se sentir, abarcar, aproveitar, deleitar.

João Cabral de Melo Neto, em *Prosa* (1998) chamava a atenção para a necessidade de reatar a relação – rompida a partir do século XIX – com o público-leitor. Para atingir tal meta, o autor afirma que se faz necessário, além de perceber mais atentamente a realidade social, considerar a sensibilidade do novo leitor – a partir de então, comum e não-especializado. Um leitor que não tem possibilidade de defrontar-se com a poesia em sua vida diária, razão pela qual a sensibilidade muda. Para complementar a idéia de João Cabral de Melo Neto (1998), Silviano Santiago, referindo-se, no entanto, à “novageração” receptora das manifestações artísticas na década de 1970, já afirmava:

Geração, portanto que desconfia da Palavra e da ordem imposta. Da ordem imposta pela palavra. Geração que privilegia a comunicação não-verbal e a des/ordem que esta instaura no solo já-grego das taxonomias vocabulares, e que fundamentalmente traduzem uma organização ética e dicotômica dos valores sociais. [...] Seria preciso começar a pensar as manifestações artísticas da nossa época não tanto em termos de leitura mas em termos de curtição (novas regras de apreensão do objeto artístico). Uma desloca a outra e inaugura um novo reino de gozo, de deleite, de fruição, de prazer estético. (SANTIAGO, 1978. p. 125-126).

A noção de “marginalidade literária” instaura-se pelas mãos da crítica, para que fosse possível abranger sob um mesmo nome todas as formas de manifestações artísticas que não estivessem devidamente adaptadas aos cânones vigentes na época, especialmente àqueles de ruptura, como as vanguardas da década de 1950 e 1960.

Esse rótulo expansivo pelo qual foram denominados os poetas de uma “nova” poesia, dizia respeito, categoricamente, ao fato de esses artistas estabelecerem seus percursos alheios ao mercado editorial e através de tal atitude (que sob esse viés é mais política do que literária), a radical modernização/tecnicismo operante nesse mercado. Sugiro um olhar sobre a maneira como os artistas ditos marginais colocaram em prática os ditames contraculturais: os

livros eram produzidos artesanalmente, datilografados (em sua maioria) e mimeografados, para serem distribuídos a preços irrisórios nas portas dos cinemas, dos museus, dos bares e dos teatros. Meta alcançada, mas mesmo pelas beiradas e involuntariamente talvez, o artista marginal da década de 1970 selecionava seu público leitor e consumidor da obra de arte. Quem mais poderia ter acesso aos livros (tão facilmente distribuídos) além daqueles parados nas filas ou nas portas dos eventos artísticos na época? Se o poeta precisava sair da biblioteca e o código poético abarcar a vida do jovem cidadão (como de fato o fez), por que restringir o público apenas ao público *cult*? Prova do interesse em vender é o fato de que muitos desses escritores foram absorvidos por editoras ao longo de suas carreiras. É o caso de Chacal, Francisco Alvim, Cacaso, e outros.

Apesar da atitude, convenientemente política e, até certo ponto, radical em relação à produção e distribuição de seus livros, nem todos os artistas utilizavam-se da máscara de marginal em suas publicações. Heloísa Buarque de Holanda (1982) reconhece que o lançamento do livro *26 Poetas hoje*, coleção de poemas selecionados pela própria autora, colaborou para a institucionalização de um grupo de escritores que não queria ser institucionalizado pela crítica:

Chacal - Ser marginal não é uma opção, não. Ser marginal é impossibilidade de produção em larga escala [...]

Xico Chaves - Quem tá colocando a gente na condição de marginal são as editoras. Porque não existe na verdade poesia marginal, música marginal. Existe poesia, existe música [...] quando falaram em malditos da música brasileira era no mesmo sentido de marginalizar um tipo de música ou seja: “Não, essa música não é para consumo” [...] Então o problema está no sistema, marginal ninguém é.

(CHACAL; CHAVES. Entrevista concedida a Astolfo Araújo e Wladyr Nader. In: *Escrita*, 1977, p. 07)

Defesa de uma marginalidade em relação à crítica e aos círculos acadêmicos. Ser marginal, na acepção daqueles poetas da década de 1970 não pressupunha a desvinculação do mercado. Pelo contrário, o objetivo era fugir da academia, do intelectualismo e da biblioteca e, assim, atingir grande parte da população. Vender livros sim.

No entanto, percebe-se que, além de selecionar apenas o público *cult* como consumidor da nova poesia, o que realmente a fazia diferente, e quase passa despercebido, é o fato de esse outro dizer artístico rastrear as margens de antigos códigos literários e não adaptar-se às normas, mesmo veladamente estabelecidas. A mudança de postura política veio de mãos dadas com a mudança dos valores literários. Os conflitos do cotidiano, a rotina do jovem cidadão, a vida e os percalços da metrópole, foram aplicados em outro código poético,

através de uma linguagem menos elevada, rebuscada e mais coloquial, pouco erudita e mais pública. Digo pública na medida em que o novo dizer tentava dar conta de um novo universo, o da vida urbana. O espaço poético - eis, portanto, o lugar onde de fato pode-se falar em mudança e dificuldade de adaptação, não por parte da população, e sim, por parte da academia, da crítica literária, do regime de governo autoritário e das vanguardas remanescentes das décadas anteriores.

A empreitada marginal – surgimento daquela que foi denominada por muitos críticos, “poesia jovem anos 70” – título também de uma coletânea de Heloísa Buarque de Holanda lançada em 1982 – proposta pelos escritores e artistas brasileiros justifica-se, portanto, nos meios encontrados para atingir o público e permitir que essa dicção recém surgida, fosse, de fato, “curtida”. Marginalidade pressupunha perspicácia de mudança: nos meios de abordagem e interpelação do público e nas formas de expressão artística, especialmente na que tratamos aqui e na qual o movimento deixou suas marcas mais profundas, a expressão poética. Pela própria impossibilidade de habitar outros lugares, o rótulo de marginal pressupunha um desejo pessoal, humano e artístico, de habitar um não-lugar. Por essa razão, prefiro e entendo na palavra “deslocamento” a ordem vigente na época (se é que realmente é possível pensar em ordem e vigência num período que abarca estéticas distintas entre si).

O ciclo marginal no Brasil é datado e, nesse sentido, deslocado de outras formas de expressão artística simultâneas a ele. Mas, cabe entender, se houve esse deslocamento, é porque os interesses do leitor também se deslocaram; da mesma maneira que a concepção de discurso poético, e em consequência disso, os valores estéticos e as imagens escolhidas para a nova poesia naturalmente foram deslocadas para outros contextos, lugares e universos eleitos pelos artistas. Dessa forma, “deslocamento” abrange os resultados obtidos pela “novageração” e a necessidade da curtição.

A confecção artesanal dos livros, a distribuição destes pelo próprio artista e o preço acessível estabeleceram a nova relação com o público leitor. Sobre a questão, afirma Silviano:

De uns tempos para cá, quem frequentou bar da moda, ou peça avançada, ou ainda show de música popular, pode estar certo de que encontrará na porta dois ou três jovens hippies que lhe oferecerão por “qualquer coisa” sua poesia mimeografada. – Quanto custa? – O preço da passagem.
(SANTIAGO, 1978, p. 187)

Mas não foi só isso. O dizer era diferente, coloquial, e assim como os temas, próximo da realidade da população:

Essa necessidade de ter o produto poético consumido, fez com que os poetas jovens se dedicassem mais e mais a um poema que pudesse ser facilmente digerido pelo leitor comum. Assim como nas artes plásticas, depois da exaustão das vanguardas, fala-se de um retorno ao suporte-quadro, na poesia há um retorno ao suporte-verso. Verso que se acha no entanto descompromissado da linguagem poética e dos ritmos tradicionais. Versos para um leitor que se encontra despreparado culturalmente para as grandes investidas livrescas e eruditas da vanguarda. Um leitor que tem poucas leituras e um parco conhecimento literário, pois aquelas e este se encontram circunscritos a determinados valores que são os da juventude das grandes metrópoles. A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o mass media. (SANTIAGO, 1978, p. 188)

Escritores como Francisco Alvim, Chacal, Charles, Cacaso, Bernardo Vilhena, Eudoro Augusto, Carlos Saldanha, Luiz Olavo Fontes, entre tantos outros, fizeram sua trajetória via ativismo artístico-cultural, e apesar do trabalho lingüístico próprio a cada escritor, as formas muito distintas de manifestações poéticas foram colocadas sob um mesmo rótulo, um nome apenas. É pelo uso da linguagem, portanto, que a poesia marginal estabelece novos cânones e centros dentro do seu próprio círculo. A atitude era comum a todos (ou quase todos), mas a maneira de lidar com a linguagem e desenvolver um outro código poético fez-se muito particular para cada artista. Isso se deve especialmente ao fato de todos eles terem influências, formações e perspectivas diferentes em relação ao fazer poético.

Nesse sentido, e dentro do círculo formado entre Rio de Janeiro e São Paulo, é cabível pensar em dois grupos distintos dentro dessa geração, também chamada de “geração mimeógrafo” (e que, lembremos, nem só no mimeógrafo confeccionou seus livros). O primeiro grupo seria o dos poetas que se queriam ou diziam românticos no poetar, idealizadores de um novo mundo artístico – poesia jorrada no papel, para ser falada, ir a público pela TV, pelo jornal, ou pelas mãos dos próprios escritores que distribuía os livros. Nele é possível citar escritores como Charles, Chacal, Bernardo Vilhena, Xico Chaves, entre outros. O segundo seria o dos artistas idealizadores de uma nova forma de expressão poética sim, mas que nem por isso deixaram de lapidar a linguagem e pensar sobre o processo desenvolvido; nele cito artistas como Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Francisco Alvim, Eudoro Augusto, Carlos Saldanha, para citar apenas alguns. Havia ainda as manifestações com as mesmas práticas e concepções em relação às formas de expressão artística, em vários outros estados brasileiros. Entre esses grupos, desvinculado do eixo Rio de Janeiro – São Paulo e do furor do início dos anos 1970, Nicolas Behr escreve, produz e distribui seus livros a partir de 1978, em Brasília.

A poesia da nova geração de poetas foi tachada de ruim por parte da crítica que

defendia uma dicção mais hermética - e se não hermética, pouco tangível pelo público, que se tornava então mais restrito ainda. Por isso, as vanguardas, em especial a concretista, fora tão questionada pelo novo grupo de poetas. Não que eles também não fizessem poemas de estética vanguardista (como as da década de 50 e 60 no Brasil); mas a postura assumida diante da prática exercida (a recusa por adotar um programa, um projeto poético e para época, também, político) e a linguagem utilizada, fugiam aos rigores pré-estabelecidos. Não foi por acaso que bem usufruíram do estereótipo de marginais. Porém, não alcançaram o objetivo final: sair do círculo universitário, abandonar o público *cult*, e atingir a grande parte da população, conforme ainda relatado pelos poetas Chacal, Chico Chaves, Bernardo Vilhena e Charles em entrevista concedida à revista *Escrita* de abril de 1977 a propósito da “poesia por linhas transversas” produzida naquele período.

Eis o que se pode apreender por parte da estrutura artística da década de 1970, na qual a poesia marginal, mesmo por caminhos alternativos, estabelece também seus próprios cânones e cria movimentos de força com outras instâncias de poder. Uma outra forma de expressão poética encontrou o seu lugar nesse limiar, nessa ausência de lugar. Uma (o) posição, uma situação. Ali, naquele espaço onde ela não existe.

Sob essa perspectiva, o que se depreende da situação é que, quando há fuga de um pólo de autoridade centralizadora e um novo pólo dotador de sentido é estabelecido às margens, passando a determinar novas normas a serem acatadas, ele vira centro-marginal dentro do centro. Nelly Richard (1997) aponta que a tensão entre as instituições de centro e as de periferia dissolve-se em micro-enfrentamentos de poderes e resistências locais, e geram na própria periferia, figuras de centro (aquelas instâncias canônicas). Além disso, a autora sugere ainda que as práticas culturais da periferia e as teorias radicais do centro fazem com que o antes divergente, alternativo e minoritário, passível de ser colocado sob a máscara de margem/marginal, perca seu caráter e valor polêmico, conforme ilustrado aqui nesse círculo artístico criado ao longo dos anos 1970 no Brasil, e que legitimou certos dizeres; fosse pela proximidade geográfica, pelas eleições afetivas, ou afinidades artísticas, dentro do que se convencionou chamar “poesia marginal”.

2. 3 Traços e laços com a tradição

A partir do contato com as vanguardas européias e da necessidade de reatar a relação com o público-leitor, culmina, na primeira metade do século XX com a Semana de Arte Moderna de 1922, o nascimento de uma “nova” arte. Nas artes plásticas, na literatura, na

poesia, e na música.

Interessa, aqui, estabelecer o foco na outra poesia também dita “nova” quase 50 anos após as primeiras manifestações modernistas no Brasil. A poesia marginal, um dos pensamentos poéticos operado na década de 1970, fugida e arredia às vanguardas concretistas, à poesia práxis e poemas processos, incorpora na sua dicção rastros daquela linguagem modernista. Especialmente de poetas como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. E claro, assimila também a importância da acessibilidade do texto poético, fosse para atingir aquele público leitor a partir de então diferenciado, fosse para estabelecer as necessidades e as relações dos artistas nesse novo tempo.

Antonio Carlos de Brito – Cacaso – foi um dos escritores que pensou o fazer poético de sua época, e como parte desse pensamento operado por ele, o poeta faz uma abordagem do modernismo como uma maneira de encontrar “bases” e “fundamentos” para sua poesia, bem como para a da sua geração:

Forçando a abertura em todos os sentidos, a crítica e as atitudes modernistas serão construídas no sentido da *desoficialização* da literatura e do seu meio. Não se trata de uma crítica exterior ao meio, mas de uma verdadeira autocrítica deste. Expansão do campo de consciência e ruptura com padrões estabelecidos; atualização expressiva e vocação de conhecer o país. Os renovadores procuravam trazer à tona da consciência e da cena literárias as aspirações, valores, elementos, todo um universo que permanecia recalcado na cultura popular pelo oficialismo burguês. (BRITO, 1997, p. 157)

A leitura de Cacaso lembra o caráter “desoficializador”, renovador e de desrecalque daquela poesia que nascia na década de 1920, e, como atesta o autor, retoma alguns aspectos do modernismo. Nesse sentido, e, com efeito, a herança mais direta da nova geração que apontava a poesia da década de 1970 vem do poema- piada, da paródia e, contumazmente, da ironia na expressão poética. Sobretudo, se tomarmos por base que o discurso irônico, especialmente na poesia, foi capaz de expressar algumas das intenções naquele momento. Entre elas, dismantelar valores pré-estabelecidos, dar vida ao texto para além do que está dito, desarticular as relações vigentes entre o público burguês e a arte, e posteriormente, portanto, deshierarchicalizar, ou como sugere Cacaso, “desoficializar” a linguagem literária e vinculada à academia.

Segundo a jornalista Graça Ramos (1997) em seu estudo sobre a ironia, o fenômeno é definido como uma “artimanha” da linguagem que a partir da cumplicidade com o leitor (apto a interagir e apreender o discurso irônico) possibilita a reflexão e a liberação de sentidos, permitindo o mergulho em outras dimensões além da escritura. Ainda nega e dissimula a

ordem vigente, revisita as formas de compreensão do mundo, recriando-o, numa brincadeira entre o aparente e o real. Conforme a autora, ainda,

A dificuldade em lidar com discursos marcados pelo olhar irônico deve-se ao fato de a ironia carregar em si a crítica da realidade e também criticar a capacidade de se captar a verdade através da linguagem. Há o desmontar de certezas cristalizadas, provocado pela desestabilização oriunda da derrocada das idealizações lingüísticas e das visões de mundo. [...]

A mudança de percepção geralmente provoca choque com o processo linear de apreensão da realidade exercido na sociedade. E por isto, é comum o irônico enfrentar resistências à sua forma de expressão. (RAMOS, 1997, p. 48-49).

Vício na fala

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados

(ANDRADE, 1991)

se filme é film
e carro é car
então caneta é can
e perna é per

(BEHR, 2007, p. 36)

O vício na fala de Oswald de Andrade, no poema de 1927, configura-se no trocadilho entre a grafia gramatical das palavras e os fonemas do português falado de supressão de letras e sílabas, e capazes de apontar para sentidos diversos como “mio” e “mió”. Referência ao falar caipira, que manifesta uma questão de classe e preconceito se o leitor entender que o português caipira pode expressar a fala de uma camada inculta. Um jogo irônico no poema, para assinalar a crítica social e sinalizar a irrelevância da pronúncia, na medida em que, independentemente do falar, as pessoas “vão fazendo telhados”, com “lh”, na grafia gramatical, e sem o vício.

Nicolas Behr usa a ironia e o mesmo raciocínio lógico para apontar a sutil correspondência entre palavras da língua portuguesa e da inglesa. Pela obviedade e pelo desfecho irônico beirando ao absurdo o poema adquire a dimensão de uma quase piada e provoca riso ou perplexidade. Dois poemas que se cruzam exatamente no ponto em que

constroem a brincadeira com a língua. As imagens formam-se na correspondência entre as letras, as sílabas e as palavras, e ficam suspensas, exatamente naquela tensão entre o “limite métrico” e “sintático” do qual fala Agamben (2002), e que deixa o leitor na espera de sequência, uma continuação que não existe. Ou ainda, provoca a indagação: “é isso o poema?”, ou “isso é poesia?”.

Isso e aquilo são poesia. Poesia sem sentimento e sem lirismo. Sem o canto ou a dança que a lírica previa. Poesia sem céu, sem estrela, sem flor, floreios, e sem pretensão. Poesia fácil entregue ao lápis (“a poesia fácil / de vida fácil / se entregou / ao lápis” (BEHR, 2007. p. 48)), compromissada apenas com ela mesma e com o exercício da língua no poema, e a sutileza irônica que faz constatar que caneta não é “can” na língua inglesa, tampouco perna “per”, e que não há dramas para que “mio” e “mió” sejam capazes de dar sentido às palavras “milho” e “melhor” na fala de quem quer que seja. Termos compreensíveis formalizados no poema acessível. E se uma outra dimensão está para ser criada, que seja uma apta a dar conta da modalidade do signo lingüístico. A lógica está na construção dos poemas, que reinventam a relação entre significado e significante. Um no português caipira; o outro, no inglês. Um faz a palavra “teia” dar conta de outro sentido, que remete a partir de então à cobertura das casas, a “telha”. O outro, apresenta a correspondência entre significados em português para significantes em inglês e quebra, nos dois últimos versos, a correspondência estabelecida. No entanto, ambos mantêm o raciocínio lógico e o tom irônico, aquele efeito que segundo sua outra definição no dicionário (*Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, 2001), forma-se no “contraste ou incongruência entre o resultado real de uma sequência de acontecimentos e o que seria o resultado normal ou esperado”, distorce o sentido do que é dito. Além disso, teia é aquilo que se tece ou é tecido, de maneira que o jogo irônico no poema pode lançar a pergunta: “o que é possível tecer agora?”. Efeito da imagem poética no corpo lingüístico.

Política literária

O poeta municipal
discute com o poeta estadual
qual deles é capaz de bater o poeta federal.
Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.

(ANDRADE, 2001, p. 15)

Política Literária

com licença, carlos

o poeta da asa norte
discute com o poeta
da asa sul
pra ver qual deles
é capaz de bater
o poeta do plano piloto

enquanto isso um poeta
de uma cidade-satélite qualquer
tira a lama
do sapato

(BEHR, 2007, p. 59)

Há ainda nessa estética disfarçada no texto de Nicolas Behr, que para Deleuze (2006) constitui a repetição²⁰, um pastiche, uma cópia, um fazer e falar “à maneira de”, mas diferente. A mesma estrutura, os mesmos recursos para compor e organizar imagens distintas. No caso em questão, Carlos Drummond de Andrade é o poeta e a escritura mais reverenciada e referenciada na linguagem do “poeta anos 70”²¹.

Os dois primeiros poemas chamam-se *Política literária*, o de Drummond de 1930; e o de Nicolas Behr, de 1979. Na poesia de Nicolas, o texto enreda-se na geometria da cidade, e o poeta municipal, o estadual e o federal de Drummond transfiguram-se em “poeta da asa norte”, “asa sul” e o poeta do plano piloto - tom superior da imagem da política federal na mesma medida do plano piloto, que, espacialmente, dá conta da asa norte e da asa sul na capital-poder. Assim, o ponto de distinção no poema de Nicolas Behr é o plano-piloto – cenário ocupado pelos políticos, pela burocracia e pela imagem do poder – incapaz de

²⁰ Deleuze define a repetição como aquilo que “se disfarça ao se constituir e se constitui ao se disfarçar”. (2006, p. 41)

²¹ Vale lembrar que o poema de Nicolas Behr é de 1979. Antes disso, em 1974, Cacaso já havia repetido a estrutura do poema de Drummond. É interessante observar como o poema de Nicolas Behr, em forma e estrutura assemelha-se muito mais ao de Cacaso do que ao poema do poeta modernista. Mais uma vez, repetição constituída no disfarce:

Política literária

O poeta concreto
discute com o poeta processo
qual deles é capaz de bater o poeta abstrato.

Enquanto isso o poeta abstrato
tira meleca do nariz.

(CACASO, 2002, p. 149)

resolver a situação, e a “cidade-satélite qualquer”, espaço onde habita de fato o trabalhador e reside a desorganização urbana, fica alheia à discussão na cidade-capital-poder. A poesia vai ao chão e o ouro vira a lama do sapato do poeta de uma “cidade-satélite qualquer”.

José

[...]

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

[...]

(ANDRADE, 2001, p. 106)

Drummond Brasiliensis

brasília, e agora?
Com o avião na pista quer levantar vôo
não existe vôo
quer se afogar no paranoá mas o lago secou
quer falar com o presidente mas este viajou
quer se esconder no cerrado o cerrado acabou
quer ir pra goiás goiás não há mais

e agora, brasília?

(BEHR, 2007, p. 96)

Movimento parecido ocorre no poema *Drummond brasiliensis*, de 1993, uma paródia, apesar do tom sério, do poema *José*, de Drummond, de 1942. No poema em questão, a transposição ocorre em relação ao sujeito “José” que é desfeito na cidade de Brasília. A capital deixa de existir na medida em que não há lago, não há mata (“cerrado acabou”) e também não há a função burocrática que lá devia ser exercida (“presidente viajou”). O sumiço do estado de Minas Gerais drummondiano é assumido no desaparecimento do estado de Goiás. E a impotência de “José” materializa-se na inoperância e inexistência de Brasília. Cidade sem sustento e sem função. Vazia em si mesma.

Nota-se, portanto que, tanto no poema de 1979 (*Política literária*), como no de 1993 (*Drummond brasiliensis*), enquanto a dicção de Drummond privilegia o próprio fazer poético dentro de certo contexto político e social, o de Nicolas Behr utiliza-se dos recursos

anteriormente já usados pelo poeta modernista para esvaziar a poesia nas ausências de Brasília, naquilo que a ela falta ou causa problemas e inopera: o próprio plano-piloto (uma idealização do planejamento perfeito), a destruição do cerrado, a burocracia não-funcional, e o trabalhador que fica na tangente de todo esse cenário, habita a cidade-satélite – aquela que captura a dor, a pobreza, as dificuldades de Brasília, e paradoxalmente, é o único elemento capaz de fazer a cidade funcionar e ser capital.

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.
(...)

(ANDRADE, 2001, p. 5)

quando eu nasci uma árvore torta
dessas que vive no cerrado
chegou pra mim
e não disse nada

não havia nada a dizer
não havia nada a salvar

(BEHR, 2007, p. 118)

Há ainda, datado de 2006, o poema que faz menção ao “Poema de sete faces” de Drummond. Uma estrofe apenas, e retoma a imagem do anjo torto que diz “Vai, Carlos! ser gauche na vida”. O anjo de Nicolas Behr toma forma na árvore do cerrado, que nada diz, pois o cerrado, conforme já atestado anteriormente, não existe mais. E o fim do poema gera novamente a dúvida: quem não tem mais salvação, o cerrado ou sujeito do texto? Cabe ao leitor receber, abarcar a dúvida e atestar que há ainda a possibilidade de o poema não ter mais nada a dizer, nem a salvar. Dilui-se no pastiche, no plágio ou na simples homenagem.

Em seus depoimentos e entrevistas, Nicolas Behr não esconde a admiração por Carlos Drummond de Andrade, e talvez seja na licença pedida a Carlos, ou no título do poema que faz referência à Drummond (tornando-o árvore em Brasília: *Drummond brasiliensis*), ou ainda simplesmente no poema jogado na página e que imita com gosto o poeta modernista, que o poeta de Brasília encontra meios de fazer uma poesia que “mama na primeira fase do

modernismo”, segundo ele mesmo atesta²². No entanto, se ainda nas palavras de Nicolas, a geração mimeógrafo “veio para esculhambar os cânones”, não é pela rendição ao dizer de Drummond que tal tarefa seria exercida. Mas é como se processa.

Se for, então, para desfazer cânones, fazer poesia *fast-food* para impregnar rapidamente, há a ironia, o humor, a informalidade lingüística, para dar conta dos temas dessa nova vida em sociedade que se compunha a partir da década de 1970. E que ainda remanesce no dizer do poeta de Brasília.

2.4 Para além da linguagem, uma interseção

Da afinidade com a forma de expressão modernista de Carlos Drummond de Andrade já se sabe. Mas há, para além do fenômeno poético, um entrecorte nesses falares. Uma origem e um começo que, para Silviano Santiago, podem delinear a escrita de Drummond, e que percebo, podem cortar, atravessar a poesia de Nicolas Behr. Um contato que emerge da escrita aos olhos do leitor.

Embora ao longo de sua trajetória crítica Silviano Santiago reivindique a abertura e a descentralização das manifestações literárias, em especial, da poesia, o autor não escapa de uma polarização em torno de Carlos Drummond de Andrade – considerado e apontado em muito de sua crítica (como em alguns dos ensaios do livro *Ora (direis) puxar conversa!* (2006); em *Às margens plácidas de Itabira*, da revista *Margens/Márgenes* (2001); em *Entre Marx e Proust*, do caderno *Folhetim-Folha de São Paulo* (1981); em *Vontade e corrosão na poesia de Drummond*, do caderno *Mais! Folha de São Paulo* (2001); entre outros) como um dos “grandes” poetas brasileiros do século XX.

Aproximadamente cinco anos após o lançamento do volume em homenagem a Carlos Drummond de Andrade, da Coleção *Poetas modernos do Brasil* (1976), é publicado, no jornal *Folha de São Paulo*, o artigo mencionado anteriormente, *Entre Marx e Proust* (1981). Trata-se de um ensaio sobre Drummond, no qual o crítico, além de traçar um panorama do poeta e do século, propõe a análise da poesia do escritor modernista sob a perspectiva dos textos e não da linearidade de sua obra. Com esse foco de análise, o crítico cria os dois pólos para a poesia de Carlos Drummond de Andrade, “Marx” e “Proust”:

O sucesso de público de Drummond, a validade do seu texto em termos estéticos, históricos e sociológicos, a unanimidade em torno da escolha da

²² Palestra realizada por Nicolas Behr em 17 out. 2007, durante a Semana Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

sua obra como a mais significativa do Modernismo, tudo isso advém do fato de que a sua poesia dramatiza de forma original e complexa a oposição e a contradição entre Marx e Proust, entre a revolução político-social instauradora de uma Nova Ordem Universal, e o gosto pelos valores tradicionais do clã familiar dos Andrades, seus valores sócio-econômicos e culturais. (SANTIAGO, 1981, p. 4)

Nessa citação do ensaio, o crítico adianta toda a perspectiva. Ao tomar por base os campos formados por “Marx” e “Proust”, Silviano reconhece na obra de Drummond dois mitos portadores dessas duas correntes: mito do começo e mito da origem. O primeiro diz respeito à vontade do homem em “inaugurar uma nova sociedade”, negando os valores do passado e do seu clã (clã oligárquico rural dos Andrades, no caso de Drummond). Para isso, faz-se necessário desfazer os laços familiares, a fim de que se rompa também com o passado; munir-se de rebeldia e individualismo e focar-se no tempo presente. É por essa razão, que Silviano Santiago enxerga no personagem Robinson Crusoé, do romance de autoria de Daniel Defoe, a representação moderna e ocidental desse mito, uma vez que o personagem vê-se afastado da civilização européia, sozinho em uma ilha. É lá onde tem de recomeçar e restabelecer todos os traços culturais do homem, e a partir disso descobrir o outro e retornar à vida social. Assim, Silviano Santiago reconhece que o sujeito drummondiano experimenta a exclusão da vida em família para incluir-se no universo do livro e da leitura, e a partir daí, descobrir (-se) (n)o outro – o personagem de Robinson Crusoé. O poeta cria, então, suas próprias ilhas: a ilha da leitura, onde habita e refugia-se o menino leitor; e a ilha da escritura, a qual habita o poeta, tece seu texto e sua história do marco zero, inaugurando sua vida. O mito do começo é também mito da inauguração.

O segundo mito (da origem) está no pólo oposto ao primeiro, na medida em que, segundo Silviano, refere-se ao gosto e interesse pelos valores sócio-econômicos e culturais familiares, isto é, pressupõe o desejo do homem “se inscrever numa ordem sócio-cultural que o ultrapasse e em que os valores individuais perdem a sua razão de ser, pois são indícios de mera e passageira insubordinação ou rebeldia”. Nesse mito, o conhecimento já não corresponde mais a uma busca de aventuras e de inauguração de um novo mundo para si e para a sociedade, e está sim, arraigado nos antepassados. Assim, o indivíduo só passa a existir na identificação com suas origens familiares, no caso de Drummond, seu clã.

Carlos Drummond de Andrade, conforme ainda aponta Silviano Santiago (1981): “instalado de novo – e poeticamente – no antigo sobrado mineiro, descobre-o muito acima dos mortais”- eis a transcendência do mito da origem. No entanto, esse sujeito drummoniano só transcende “acima dos mortais” até o momento em que o ato de começar e originar, para o

poeta, chega a um ponto de inoperância entre a rua e o clã:

É teatral a escada de dois lances
Entre a rua e os Andrades
Armada para a ópera? Ou ponte
Para marcar isolamento?

(ANDRADE. In: SANTIAGO, 1981, p. 5)

A nomenclatura “Marx” e “Proust” foi utilizada apenas no artigo já citado, e depois não mais referida pelo autor. Apesar disso, entendo que não só o seu exercício crítico divide-se entre “Marx” e “Proust”, como os dois mitos estabelecidos no ensaio também.

Se o mito do começo pressupõe perda do sentimento de pertencimento a uma forma de coletividade, para que se faça possível recomeçar, e, portanto, pressupõe também sentimento de rebeldia e ruptura, ele relaciona-se ao campo de forças criado por “Marx”. Já o segundo, o mito da origem, o qual permite ao indivíduo definir-se como pertencente a um conjunto de valores sociais atrelados ao clã familiar e a valores patriarcais e cristãos, para que exista enquanto ser e seja capaz de transcender o próprio tempo de sua vida, relaciona-se com o campo formado por “Proust”, o centramento do sujeito nos valores memorialistas que permitem um movimento de retorno aos valores de tradição.

2.4.1 Nicolas Behr e a origem

A infância
é a camada
fértil da vida

depois da camada
fértil, vem o
cascalho,
a pedra, a camada
adulta, estéril, dura,
impermeável, esta

(BEHR, 2003, p. 13)

Daqui vejo a casa da fazenda
em ruínas, sempre em ruínas
[...]
Será mesmo preciso voltar lá?

Pela imaginação não vale?
Tem que ir lá tocar,
Pegar, chorar, sofrer?

Daqui vejo tudo

Daqui imagino tudo
Daqui sinto tudo

Não preciso voltar

(ibidem, p. 26)

Nicolas Behr joga com as palavras para nelas expressar a irredutibilidade do tempo que por vezes o prende, e por outras, o distancia do passado memorialista.

A infância é apresentada como camada fértil, um passado latente na lembrança do sujeito. Já o presente, ou seja, “esta” realidade, trazida no texto, é cascalho, pedra dura, impermeável e estéril, não-frutífero, impassível de reprodução. Já não é mais infância, e a fertilidade passada, guardada nas imagens da fazenda retorna na consciência do sujeito de recordações em ruínas. A memória é recurso e esconderijo contra a dor, uma vez que atesta a impossibilidade de retorno e o estado latente da infância. Na voz do sujeito, a memória faz com que o presente, via imaginação, possibilite uma cópia adequada de um ato passado. Um estado de ânimo do sujeito que expressa, sem desgastes e no corpo do poema, uma saída: um reencontro com os laços desfeitos no passado diamantino, sem voltar, sem tocar e sem sofrer.

Assim, o sujeito do poema perde seus valores individuais para inserir-se numa lógica capaz de ultrapassá-lo. É cindido, desfeito em escombros, uma superfície degradada pelo tempo passado, mas presente no poema e ativo na memória do sujeito; tempo que não agrega os valores familiares e tradicionais do “espaço-casa” nomeado “infância”: “demoliram minha infância/e eu desmoronei/junto com o velho casarão/emparedado/entre os escombros de mim” (BEHR, 2003, p. 30). Um mito de origem em potência, a tomar forma na idéia de regresso, a qual, segundo Silviano Santiago (1981), pressupõe o reconhecimento dos valores e figuras familiares, nesse caso, abandonadas pelo “menino diamantino”.

2.4.2 A inoperância entre origem e começo

[...]

E lá íamos eu e este poema
Conquistar o mundo

(BEHR, 2003, p. 45)

No entanto, o sujeito reconhece na aventura poética, realizada pelo exercício da linguagem, a maneira de “inaugurar” e descobrir um novo mundo. Em outras palavras, ele

percebe a necessidade de sair do espaço de suas origens, para entrar em um local de exílio, longe de suas raízes. O presente faz-se o exílio que mantém o sujeito refém de um porvir desconhecido:

[...]
menino: destino: exílio

longe da pátria diamantina
longe da infância

refém do amanhã
rumo ao desconhecido

(BEHR, 2003, p. 49)

passei pela fazenda
não parei
(nem olhei pra trás)

infância
que ainda está por vir

(idem, 2007, p. 35)

Assim, estabelece-se o ponto de inoperância do sujeito entre a origem e o começo: “longe da pátria diamantina”, da infância e “refém do amanhã”. O poema, enquanto meio de projeção imaginária, faz-se o único espaço viável para presentificar o passado – potência isolada e ativada no escudo memorialista, e, portanto, inacabado. A identificação com os valores sociais, históricos e culturais de sua origem são a tentativa de o sujeito reconhecer e assumir fatos passados através de uma consciência presente atuando em regresso a um tempo inesgotável, uma possibilidade de vir a ser na tentativa de abarcar um futuro que se quer, ainda, no passado. Paulo Virno (2003) também acredita, assim como Santo Agostinho na unicidade dos tempos; mas atualiza a idéia de que existiria apenas um tempo: o presente. Para Virno (2003, p. 31), o eixo é o passado, em torno do qual, movem-se todos os outros:

Parafraseando a Agustín, deberíamos hablar de un *pasado del pasado* (el antiguo 'recuerdo del presente' que se afianzó entonces en esa percepción); de un *pasado del presente* (tal como emerge em el fenómeno del *déjà vu*); de un *pasado del futuro* (la memoria del porvenir, instituida por 'habré sido').

Perdido entre os arquivos da memória, entre passado e presente, o sujeito desconhece a si mesmo. A memória institui a noção de tempo e atualiza as imagens na lembrança do eu

lírico, isto é, aquilo que o sujeito precisa ativar para reconhecer-se no que passou, e que está inacabado, eternamente.

[...]
Aqui estou, exposto,
Deposto, quase nu
Ferida cicatrizada
(quer que eu abra, quer?)

Aqui estou,
Infância inacabada

(BEHR, 2003, p. 79)

2.4.3 Nicolas Behr e um começar

Para que se faça um começo, de fato, o presente estéril é materializado na cidade de Brasília: “Quando será inaugurada em mim esta cidade?” (BEHR, 2005, p. 3). O reconhecimento de um espaço urbano de concreto, uma realidade excessivamente dura, estéril (onde nada frutifica) e vazia, para corresponder a um presente áspero, seco e improdutivo. Brasília é reduzida a espaço sem vida, deserto feito de blocos, edifícios e ruas (quadras e superquadras) que esconde o sujeito desajustado:

A cidade é isso
mesmo que você
está vendo mesmo
que você não
esteja vendo nada

(BEHR, 2007, p. 82)

brasília é a incapacidade
do contato afetivo
entre a laje
e o concreto

(ibidem, p. 87)

a superquadra nada mais é
do que a solidão
dividida em blocos

(ibidem, p. 84)

blocos,
eixos,
quadras

senhores,
esta cidade
é uma
aula
de geometria

(ibidem, p. 58)

O ato de começar acontece, portanto e definitivamente, no momento em que o sujeito se exclui da vida familiar, para incluir-se no universo da poesia. Em um movimento próximo ao de Drummond, que foge para ilha robinsoniana, o sujeito da poesia de Nicolas Behr foge para Brasília, a ilha de concreto, onde tenta, frustradamente, reconhecer-se, identificar-se com uma coletividade hoje perdida, bem como estabelecer uma nova ordem sócio-cultural. Se pelo dizer poético de Nicolas Behr o presente faz-se exílio, o universo espaçosamente sufocante de Brasília não é suficiente para que ele rompa de fato com o passado das lembranças do “menino diamantino”. Indo além do movimento feito por Drummond e impossibilitado de cumprir sua missão, o sujeito exila-se no “arquipélago da imaginação” (Behr, 2005, p.88), e constrói *Braxília*. Esta cidade que se escreve com X, a letra que, a propósito da palavra “exílio”, exila o sujeito das recordações do passado, afasta-o dos eixos que cortam Brasília, e permite que o presente se faça menos seco, menos áspero e doloroso. Mito de recomeçar.

Com efeito, Brasília – aquele possível espaço de começo – desmorona sobre o sujeito: “ontem desabaram sobre mim/duas superquadras inteiras” (BEHR, 2005, p. 63). A cidade vira ruína, e é por ele “engolida”: “Eu engoli Brasília”, afirma a voz no poema (idem, 2002, p. 26), para que fique em paz, e para que se faça então, uma nova configuração social: *Braxília*.

logo depois – impossível
não notar – estão as
ruínas de Brasília

(BEHR, 2005, p. 13)

imagine Brasília
não-capital
não-poder
não-Brasília
assim é Braxília

(idem, 2007, p. 77)

brásília já teve
de mim o pedaço que queria

o pedaço fedia

(agora é a vez de braxília)

(ibidem, p. 77)

As memórias de Brasília são apagadas após o soterramento dessa cidade-presente-vazia. *Braxília* é o espaço em que, finalmente, o sujeito vê-se capaz de inaugurar um local de circulação, trânsito, vida pulsante. No entanto, o universo agora é urbano, o mundo rural ficou no futuro inacabado do passado diamantino, e o sujeito, antes fragmentado na amargura do presente, é urbano também, efetivamente.

Entre “Marx” e “Proust” nos mitos de origem e começo sugeridos por Silviano Santiago, o texto de Nicolas Behr transita pelos dois campos. Opta, entretanto, pela vida efervescente nas ruas de uma cidade fértil e capaz de dar força ao poeta na sua infinita trajetória de recomeçar no mundo criado por suas mãos – a cidade de *Braxília* –, uma vez que “o poema / é área pública / invadida pela / imaginação” (BEHR, 2005, p. 23).

2.5 O horror – impasse e solução

O horror, o horror

como, depois de ler nos jornais a notícia
da morte do menino que foi torturado
com óleo quente para revelar o paradeiro
do pai, escrever um poema?
[...]

(BEHR, 2007, p. 162)

Através de uma linguagem coloquial, e em alguns casos, quase falada, o jogo de palavras cria uma máscara no poema capaz de cair somente no fim de cada texto, tornando a dicção poética mais enxuta, clara e precisa. Poemas curtos e de fácil – e rápida – apreensão, expressam aquela busca de uma proximidade maior com o público. Em nossos dias, um leitor sem tempo para a poesia, perdido nesse tempo que não sobra, na vida que atropela a todos, na miséria que mostra a cara nas ruas, na violência da cidade, no cenário político perturbador, ou

no excesso tecnológico das redes midiáticas. Isto é, um leitor dotado de outra sensibilidade para apreender a fala poética. Cacaso reconhece a existência dessa lírica que atualiza as cenas e objetos da experiência cotidiana, porém, indaga: “Onde andam os leitores de poesia?” (1997, p. 73).

Octavio Paz (1993), já no início dos anos 90, afirmava que a conjuntura social, política, econômica e ecológica do período era fatalmente cega, mecânica e destrutiva. Culpa da instituição do mercado, para o autor, causa de excessiva produção e consumo, bem como do desperdício de riquezas; instituição fadada ao fim em seu processo circular. De fato a biblioteca não é mais o lugar por excelência do poeta, e nela também já não cabe a poesia. E o que nos resta, então, é tentar um encontro com a sensibilidade perdida – atualizada, em nosso tempo, sem retornos ou nostalgias. A saída para o artista e para o leitor, uma liberação em cada tempo no processo da operação poética.

Em vista de tal situação, ainda aponta Octavio Paz:

O urgente, hoje, é saber como vamos assegurar a sobrevivência da espécie humana. Diante dessa realidade, qual pode ser a função da poesia? [...] Sua influência seria direta: sugerir, inspirar e insinuar. Não demonstrar, mas mostrar. [...] Espelho da fraternidade cósmica, o poema é um modelo que poderia ser a sociedade humana.[...] A poesia exercita nossa imaginação e assim nos ensina a reconhecer as diferenças e a descobrir as semelhanças [...] A poesia é o antídoto da técnica e do mercado. A isso se reduz o que poderia, em nosso tempo e no que chega, a função da poesia. Nada mais? Nada menos. (PAZ, 1993, p. 147)

Porém, verifica-se que além do exercício da imaginação, reconhecimento de diferenças e descoberta de semelhanças, é princípio fundamental, ainda, a reflexão sobre o processo poético, de modo que aquela palavra antes largada, sutil e irônica, que deixa rastros no texto de Nicolas Behr, continua sem lugar. Não porque seja necessário encontrar um lugar para a poesia. Mas porque, conforme já sugeria Cacaso, o erro possibilita diretamente a pesquisa e a inovação, por isso, o artista carece do risco, do “salto no abismo” como constância necessária do seu trabalho para, segundo o autor, “continuar vivo e em dia com os tempos” (1997, p. 159). Nesse caso, a liberdade e a pesquisa formam par inseparável, e é da prática modernista que fica a lição, como, na metáfora de Cacaso: “andar de bicicleta com as mãos soltas”:

O direito de errar, que abre para o trato renovado da forma, é ainda um pressuposto da liberdade que o artista precisa ter para criar em desafoço,

livre de constrangimento e limitações exteriores. Nesse sentido, é uma atitude de maioria artística, pois reivindica, no cultivo do risco permanente, no gosto pela aventura da pesquisa, aquela gratuidade inicial que faz parte de sua definição. O direito de errar – que o modernismo – abre para o engajamento da forma e também para a sua gratuidade, e nisso reside sua complexidade maior. (BRITO, 1997, p. 160).

Percebo que o direito de errar estabelece-se como um traço permanente no cenário poético brasileiro, de maneira especial, em muito da poesia de hoje, que experimenta, arrisca, pesquisa, e transfigura a cena cotidiana atual. Chacal um dos poetas da década de 1970, afirma em 2000, em discussão acerca da poesia contemporânea no Brasil, que:

Hoje a poesia se afasta da roda da vida e se aproxima da esfera do signo. É nessa selva selvagem de sons, imagens verbais que está o bicho. Como um químico em seu laboratório, o poeta atual superpõe lâminas de textos, compara, solve e coagula ritmos, métricas e se dedica a grande obra. Nos setenta, tinha tanto valor um verso, quanto um recital explosivo, um objeto poético bem arquitetado, um atentado aos bons costumes, como uma cruzada interurbana para pregar poesia. Era divertido, perigoso e necessário. [...] Não mais com versos engajados que sublevassem o povo, mas com a palavra irada/alada que sai cuspidinha/curtida da boca. (2000, p. 54-55)

Entendo que para o autor, a estética privilegiada por aquela geração da década de 1970 compunha-se mais dinâmica e eficaz no dizer. Como se o fato de a “palavra irada/alada que sai cuspidinha/curtida da boca” chegasse mais rápida e diretamente no leitor. Obviamente, não me refiro a uma estética para a poesia da época, pois se havia algum consenso para a manifestação artística do período, era justamente o fato de não haver um projeto abarcador de todas as formas de expressão. Em comum entre elas, a defesa dessa nova relação com o receptor da poesia. Práticas que ainda incorporavam e repetiam, disfarçadamente, a estética modernista.

Mas para alguns poetas de 1970, como Chacal e Nicolas Behr, para citar dois exemplos, a relação vida e poesia fora levada a sério e a seus limites. E talvez por essa razão desgastou, perdeu o charme e o prazer, no extremismo da então “poesia jovem”, “poesia atitude”, “geração mimeógrafo”. Nicolas Behr afirma, em recente entrevista na televisão²³: “Não dá para ficar deitado eternamente em berço marginal”. Trinta anos foram necessários para que artistas como ele pudessem atingir a suposta “maioria artística”, através do direito de errar, sugerido por Cacaso (1997).

O fato é que muitos daqueles poetas estão ativos na empreitada da poesia e da vida,

²³ Entrevista concedida ao programa Entrelinhas da TV Cultura, em 24 ago. 2008.

pela não-transcendência, pela poesia que vai ao chão, pelo riso e pelo risco, pela leveza e pelos elementos mais intrínsecos e também os mais palpáveis e superficiais no ser humano. Pelo não-lugar cativo da poesia em seu tempo. Esse local que se compõe mais complexo e calcado na cena contemporânea atual.

Talvez seja aí que resida ainda a postura artística e a poesia de Nicolas Behr. Nesse ponto em que atesta seu movimento, em que parte da cidade, ata e desata laços com a tradição modernista e segue. Sem saber ao certo a direção. Porque também não é necessário diretrizes para o texto. O fato é que a linguagem de Nicolas Behr hoje é ainda ácida, mas diluída em imagens mais desentranhadas do cotidiano, do cenário urbano, do não-lugar da cidade, da infância, ou da própria poesia. A ironia é leve, o texto perspicaz e menos agressivo, menos “anti-qualquer valor oficial” e rebelde:

mapa na mão
olho no mapa
mão no olho

vamos tentar encontrar a cidade

(BEHR, 2007, p. 60)

cidade-mato-maquete
cidade-mata-maquete

cidade-mini-maquete
cidade-em-mim-maquete

cidade-mito-maquete
cidade-minto-maquete

(ibidem, p. 54)

Os dois poemas em questão fazem perceber que a cidade ainda é fator de perturbação para o sujeito. No primeiro, o mapa, o elemento cartográfico que representa graficamente a cidade, não define esse espaço, tampouco é suficiente para cumprir a função de “encontrar a cidade”. Há o espaço, o mapa, até mesmo a cidade no mapa. Mas o espaço-cidade ainda não existe; é local a ser encontrado. No segundo poema, a imagem da cidade é reduzida na metáfora cidade-maquete, isto é, na imagem da cidade miniaturizada. A paronomásia (mato/mata; mini/em mim; mito/minto) forma o substantivo composto em todos os versos e é o elemento que faz a mediação entre o que é cidade e o que é maquete. Assim, a cidade ora é constituída de mato ou de mata, ora é mito. Um “mito” pode ser definido, segundo o

Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2001), como “exposição alegórica de uma idéia qualquer, de uma doutrina ou teoria filosófica; fábula, alegoria”; nesse sentido e com efeito, a cidade-maquete sequer existe no poema, configura-se em pura imaginação do sujeito no próprio texto. Sujeito esse, que no verso anterior, já não dava conta de uma cidade, apenas de uma maquete (“cidade-em-mim-maquete”). A resposta para a dúvida de uma cidade que pode ser cidade e maquete, cidade ou maquete, vem no último verso: “cidade-minto-maquete”, como se uma voz chegasse aos ouvidos do leitor e dissesse: “não há cidade, há apenas maquete”, aquela reprodução em miniatura, uma representação reduzida da cidade, um projeto.

Eis o trânsito escolhido pelo autor. Um estar em nenhum e em todos os lugares. Mesmo que desertos e inencontrados na cidade que não existe, no cerrado que acabou ou nas pessoas que não se encontram, sequer se tocam. Cascas grossas e secas. Excessos que formalizam uma visão de poesia do próprio autor, se pensarmos que todo dizer formaliza um olhar, uma perspectiva de quem tece o texto. O direito de errar e dar o salto no abismo, que para Nicolas firma-se não só na gratuidade do ato, mas na incorporação da pesquisa e do exercício formal sutil, e confunde os olhos do leitor diante da coloquialidade e *des-hierarquização* do texto poético.

Os lugares e as utopias do poeta são os elementos que proporcionam a Nicolas Behr a travessia em que se insere. No texto e na atitude. Se a outra parte da geração anos 70, do grupo de escritores “marginais”, estava geograficamente situada no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais ou Bahia, por exemplo, Nicolas escolhe Brasília – seu não-lugar e desencontro, sua dúvida. Uma opção tão geográfica quanto poética, de um lugar que o próprio escritor admite não conhecer. Seu traço infinito. Vai da contestação ao sarcasmo inteligente, do plágio à piada; ironiza e satiriza. Naquilo que o poeta chama de maquete, nas ruínas, na arquitetura heterotópica e na utopia, na cidade inventada e na invenção da cidade. Em Brasília e em *Braxília*.

3. ARQUIVO SEGUNDO: AS CIDADES

*Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.
(Carlos Drummond de Andrade)*

3.1 Não me reconheces, não te reconheço. Votos ao estranhamento

Estávamos na Barca Brasília, e a experiência de conhecer o lago Paranoá por dentro. Ou melhor, conhecer uma parte dos 40 km de extensão do lago que contorna os braços do plano-piloto. Silêncio, conversas, amenidades, e o ponto mais profundo do lago: a barragem e 38 metros de profundidade. “Esse local é muito perigoso. Se alguém cair aqui, é imediatamente sugado. Morte certa”, diz Nicolas Behr. “... e a última coisa que você quer fazer em Brasília é morrer, não é Nicolas?”, rebate Nadir – a amiga brasiliense, como quem constata uma obviedade distante. “É sim. A última coisa que quero fazer em Brasília é morrer”. Desabafa o poeta. E silêncio. Ao pôr-do-sol, sobre o lago profundo. O que fora dito ali, a mim só gerou mais dúvidas, da cidade e da poesia. E mesmo havendo a possibilidade, naquele momento, eu não quis saber a resposta.

a última coisa
que quero fazer em Brasília
é morrer

(BEHR, 2007, p. 86)

No suspiro e no desabafo do poeta, a ambivalência do poema, o qual pode estabelecer uma relação de amor e ódio, conflito e serenidade entre sujeito e cidade. Brasília pode compor-se numa cidade tão perfeita na qual há um sujeito em paz com ela, ao ponto de haver um desejo de permanência nesse espaço até o último momento, a morte. Pode também ser o oposto. Pela ironia o sujeito pode afirmar um desejo de fuga, de sumir da cidade, de modo que a última coisa que lhe caberia nesse lugar seria a morte. Também é possível perceber um sujeito que quer toda a vida possível na cidade, menos a morte. Não há dúvidas de que a morte é a instância última em relação à vida; portanto o jogo semântico em torno da palavra “última”, como um destino final do sujeito na cidade, o que se quer ou não se quer nessa cidade e para essa cidade é o artifício capaz de distorcer o sentido e dissimular a ordem no texto poético através da operação de leitura realizada. E assim, pela ambigüidade da linguagem e pela superposição de sentidos do poema, todo o problema da cidade no texto de Nicolas Behr pode ser armado a partir dessas questões.

Atravessar parte do lago Paranoá foi como ir rumo a um desconhecido. Não só em relação ao lago, que na imaginação era muito menor do que de fato se apresenta. Foi, além disso, atravessar a opção geográfica e poética, o traço infinito, o não-lugar ou o lugar de encontro e desencontro da poesia de Behr, a cidade em si. Foi encontrar a possibilidade da

morte e da vida, transitar nessa dicotomia; e se há uma relação entre cidade, morte e vida, há sobrevivência, no poema e na cidade.

BRASÍLIA ENIGMÁTICA

brasília, faltam exatos 3232 dias
para o nosso acerto de contas

me debes um poema
te devo um olhar terno

na beira do paranoá pego um pedaço de pau
entre um pneu velho e um peixe morto
(uma garça por testemunha)

não me reconheces
não te reconheço

(BEHR, 2007, p. 80)

O enigma de Brasília é criado diante do lago Paranoá, de onde se visualiza a cidade como se fosse possível olhá-la de frente, num panorama, encará-la e atestar o estranhamento. Para Cássio Eduardo Viana Hissa (2006), na cidade, espaço inventado pelo homem,

os homens se encontram e se reconhecem. Contraditoriamente, entretanto, é no lugar do encontro, do diálogo, da criação de identidades que se desenvolve o espaço do estranhamento. A cidade é, também, portanto, o lugar da alteridade: onde se é *outro*, onde o estranhamento evidencia a condição daquele que não se reconhece no objeto que cria. (HISSA, 2006, p. 89)

Se Brasília é esse objeto criado, do qual fala Cássio E. Viana Hissa, e se esse estranhamento é uma condição do indivíduo que habita esse objeto, e nele busca também o lugar da alteridade, não se reconhecer em Brasília, e não reconhecer Brasília, bem como não esperar o retorno, é uma resposta para o tipo de experiência urbana que esse sujeito terá com a cidade. O que está posto pelo poema é a relação entre um sujeito que pode reconhecer a alteridade no espaço da cidade, ser *outro* mesmo que o espaço urbano disponível não permita o encontro, o diálogo. Porém, e, além disso, a cidade não passará de um lugar de estranhamento e de não-reconhecimento. Ou seja, a identidade do sujeito pode ser constituída na relação com aquilo que a cidade não é. Onde há falta, espaço e lacuna, há um sujeito constituído e reconhecido em si mesmo – não no objeto criado, pois se não há reconhecimento

mútuo, também não pode haver troca, experiência viva.

Experiência urbana situada na lacuna do estranhamento entre a cidade e o poema, no débito recíproco entre cidade e sujeito (“me debes um poema / te devo um olhar terno [...] não me reconheces / não te reconheço”). Estabelecida também no olhar terno que falta, na imagem da degradação e da morte: um pneu velho e um peixe morto, e uma garça por testemunha. A garça que possibilita certa ternura no olhar se visualizada sobre um lago ou um rio é a mesma ave que pode habitar charcos e manguezais. Portanto, é ave que também degrada e traz à tona a morte, fazendo do pneu velho um lugar de parada e do peixe morto sua alimentação. Na beira do Paranoá, o lago extenso e profundo, há a possibilidade da travessia da cidade, não só pelo que há de mais natural e vivo nela e nele, o lago: as garças, os peixes, o movimento da água, a luz do sol e o vento. Mas também, pelo o que há de mais artificial e áspero: a mesma garça que se alimenta do peixe morto, o pneu velho e a artificialidade do lago. Na mesma medida em que Brasília, o lago Paranoá é quase um objeto artificial. Previsto e planejado para formar a barragem do Paranoá e “quebrar a monotonia do cerrado”, como afirma Ernesto Silva (1997), é artificialidade gerada pelo aproveitamento do que já havia de natural na região, os rios. Portanto, uma ambigüidade. Assim, entre artificial e natural, entre o que é vida e morte, no lago e na cidade, um caminho em direção ao enigma de Brasília pode ser trilhado, mas não necessariamente para desvendar esse código, e sim, contorná-lo, transitá-lo, em seu projeto e extensão, e em sua realização.

como decifrar tua caligrafia
de postes e ventos?

(BEHR, 2007, p. 83)

O poema provoca a pergunta: qual débito de um olhar terno se há um sujeito desejoso de decifrar uma caligrafia de postes e ventos? Isto é, andar entre os espaços, percorrer um caminho, fazer uma travessia, mesmo que ela não esteja e não seja (porque também não precisa) ao alcance dos olhos e previamente delineada. É decifrar o paradoxo, da vida e da morte na cidade. Brasília é pura incapacidade de qualquer espécie de troca: “brasilá é a incapacidade / do contato afetivo / entre a laje e o concreto” (BEHR, 2007, p. 87), uma vez que entre laje e concreto não há diferenças relevantes, Brasília pode ser simplesmente definida como laje e concreto. Desse modo, decifrar o enigma da cidade é ir em direção a um possível, atravessar a falta – do contato afetivo – e do sentimento, é transitar no excesso de espaço e de solidão. E depois disso, é encontrar um *lugar-entre* – aquilo se faz possível e,

talvez, oposto a tudo isso. Ainda, e, com efeito, é permear a lacuna entre o que é laje, concreto, números e códigos, e o que é efervescente, vivo, frutífero. Como o contraponto de um pneu velho, um peixe morto e uma garça na beira do lago Paranoá. Como o andar entre os postes e ventos e ver o que sucede nesse espaço, nessa lacuna onde se posiciona o sujeito.

Portanto, é fato que esse acerto de contas não virá. O número escolhido para os dois primeiros versos do poema (“brasília, faltam exatos 3232 dias / para o nosso acerto de contas”), é aleatório. Segundo afirmação de Cássio Eduardo Viana Hissa (2006),

Ao se perceber na cidade, nela se reconhecendo, o *eu* reconhece em si mesmo algo do seu interior. Assim, a cidade reproduz a existência e os seus significados: também, por isso, na cidade reside a possibilidade da vida. (HISSA, 2006, p. 91)

Porém, se o indivíduo não se percebe na cidade – o objeto criado já sugerido por Cássio E. Viana Hissa (2006), e só é capaz de reconhecer uma imagem *outra* dele mesmo fora desse espaço (ou nos espaços desse espaço) – entende-se então que a cidade não reproduz existências, tampouco significados. Elas são emaranhadas no espaço urbano e poético. Como um espelho, a cidade não proporciona um reconhecimento por inteiro. O *eu* define-se apenas naquilo que é ausente e que não está previsto em Brasília, numa travessia inacabada e numa experiência fragmentada (como a imagem refletida, que não pode ser tocada e, portanto não é plena, completa. Estabelece uma falta). E, sem existências reproduzidas e sem reconhecimento mútuo entre cidade e sujeito não há a possibilidade da vida; pode-se dizer que há, contudo, a possibilidade da morte. Percebe-se apenas a busca de um acerto de contas fictício de fato, um percurso a ser feito pela própria poesia. Ele é o mote para que se tente transitar e permear a cidade, onde, com certa ternura no olhar, a última coisa que se quer fazer é morrer.

Lembrando a idéia de Jean Luc-Nancy (2005) acerca da resistência da poesia como aquele ponto em que a poesia resiste e tem seu sentido inacabado, removido e não discorrido, penso que o poema de Nicolas Behr “a última coisa / que quero fazer em brasília / é morrer” (BEHR, 2007, p. 86) resiste exatamente nesse ponto, em que não só abre o sentido, mas o faz, como sugere Nancy no texto intitulado *Resistência da poesia* (2005, p. 36), por “*inflexão* (da voz, do tom subido, diminuído ou mantido)”: sim, a última coisa a fazer na cidade é morrer. O poema passível de uma leitura irônica, da distorção de sentidos que vai muito além do que está escrito, gera a dúvida e se retira.

Nancy (2005) ainda afirma que a poesia não coincide consigo mesma, e que é exatamente por essa não-coincidência que se faz poesia. Por isso, é um dizer que está sob a

condição de negar-se, recusar-se ou suprimir-se para se estabelecer como tal. Assim, o sentido da poesia, segundo o autor, está sempre por fazer. É seu acesso, sua articulação, o que está em jogo²⁴. E o que está em jogo no poema de Nicolas Behr, sob a perspectiva apontada, é a articulação da língua no poema, o acesso transferido para longe e que causa a dúvida, as distintas possibilidades de leitura e que nesse caso apontam para o sujeito que não foge da cidade, pelo contrário, desafia o espaço armando estratégias para nela sobreviver. A condição de negar-se, de ceder e apontar incertezas, de não reconhecer-se nesse espaço e estranhá-lo (como quem estranha a si mesmo) é válida, portanto, para o percurso poético desse sujeito na cidade e para a experiência urbana por ele estabelecida, da mesma maneira que, e especialmente, para os espaços ou contra-espços criados ao longo dessa trajetória.

brasilíia nasceu de um gesto primário

dois eixos se cruzando
ou seja: o próprio sinal da cruz

como quem pede bênção ou perdão

(ibidem, p. 56)

“Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”²⁵. Embora o texto citado remeta ao poema de Nicolas Behr, ele compõe o primeiro item acerca do nascimento, definição e resolução do projeto para Brasília no memorial do plano piloto apresentado por Lúcio Costa em 1957. Nesse sentido, o início da trajetória desse sujeito se dá em Brasília. Sujeito que rouba a ternura do olhar de Lúcio Costa, em um relatório, em tese, de cunho exclusivamente técnico²⁶, e desfaz o débito na imagem do traço inicial do projeto da cidade: uma cruz. O poema apropria-se da fala alheia, e mais do que isso, apropria-se da fala documentada, e arrebatada no verso final: um gesto primário, de fato,

²⁴ “Poesia não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de poesia é um sentido sempre por fazer.” (NANCY, 2005, p. 10).

²⁵ Anexo F – Imagem do traço inicial referente ao projeto para Brasília, com a legenda exposta no Memorial de Lúcio Costa – Espaço Lúcio Costa, Praça dos Três Poderes, Brasília, DF.

²⁶ Ernesto Silva, em seu entusiástico livro sobre Brasília, *História de Brasília* (1997), afirma: “Muita gente não compreendeu porque Lúcio Costa venceu o concurso do plano piloto de Brasília, apresentando apenas um traçado simples da cidade, – um esboço – acompanhado de um memorial, enquanto outros candidatos entregaram vários volumes de plantas, estatísticas, planejamento, enfeixando alguns deles mais de quinhentas páginas e cerca de cem croquis.” (SILVA, 1997, p. 155). Ernesto Silva foi secretário da Comissão de Localização da Nova Capital do Brasil na década de 50; presidente da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal e diretor da NOVACAP. A apresentação do livro, reeditado em 1997, quando o autor completava 80 anos (a primeira edição foi lançada em 1970), afirma: “Ernesto Silva viu tudo e é personagem desta *História de Brasília* juntamente com o presidente Juscelino Kubitschek, Israel Pinheiro, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e tantos outros.”

como quem pede bênção para a vida ou perdão por ter nascido. O poema, que abre o livro *Braxília revisitada* (2005), antes mesmo da ficha catalográfica, transfere a imagem da cidade para o sinal da cruz – símbolo maior da cristandade e também dos relatos e imagens do descobrimento do Brasil,²⁷ – sacraliza o projeto numa tentativa de criação de uma identidade nacional através da construção da capital do país, Brasília.

Brasília revisitada é o nome do documento apresentado por Lúcio Costa, em 1987, para definir diretrizes para o desenvolvimento da capital. Ano em que o conjunto urbanístico do plano piloto de Brasília foi inscrito, e posteriormente, escolhido pela UNESCO²⁸, como Patrimônio Cultural da Humanidade. Nesse sentido, o poema distorce mais uma vez o documento, na proposta do título (Brasília torna-se *Braxília*), e no poema da primeira página do livro. Porvir anunciado pelo poema: para as cidades e para a poesia. Para a cidade na poesia.

o poeta planta bananeiras
na praça do buriti

e eu dou asas ao plano
enquanto a imaginação descansa

(BEHR, 2007, p. 69)

O poema citado estabelece o ato de dar asas ao plano como o paralelo para outra simbologia do plano-piloto de Brasília. Voar nas asas do desenho de um avião traçado na imagem do mapa da cidade. Antes cruz, agora avião. Antes a imagem do território conquistado, preparado, planejado e construído. Agora, a imagem que assinala a marca de um momento inaugural para toda uma civilização, e como todo ato inaugural, é focado no futuro, no que está por vir, na imagem do progresso e do desenvolvimento. Lembrando que a frente do avião estaria localizada na direção leste do eixo monumental de Brasília, onde se situam todas as sedes e palácios representantes do poder nacional. Incluindo a Praça dos Três Poderes. Local onde o sol nasce, onde o dia começa, e alavanca a cidade, e o país. Isto é, a imagem do território que precisa ir além dele mesmo, impulsionar, voar. A Praça do Buriti, no entanto, é localizada no extremo oposto à Praça dos Três Poderes. Concentra o poder executivo e judiciário do Distrito Federal, e a presença de um buriti – palmeira típica

²⁷ Cito o quadro de Victor Meirelles, de 1860, *A primeira missa no Brasil* como exemplo dessas imagens do descobrimento. Na cena da primeira missa apresentada na tela do artista, a imagem da cruz destaca-se num plano mais elevado como uma imagem de um ato de fundação do país.

²⁸ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

da região – pode ser uma justificativa para o nome da praça. Feito o contraponto entre as duas pontas do avião (traseira e dianteira, nascente e poente), a poesia de feira e cotidiana planta bananeiras, como a pessoa “mole, pateta” (referência da etimologia de “bananeira”, datada do século XVIII²⁹), ou como o próprio disparate também sugerido pela mesma palavra em seu sentido figurado, e dá as costas diante do poder institucionalizado.

Mais do que a realização de um projeto, eis a perspectiva de um sonho que as palavras de Juscelino Kubitschek, em 1956, presidente do país na época, anunciavam:

Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das mais altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu País e antevejo esta alvorada, com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino. (KUBITSCHKEK. In: SILVA, 1997, p. 134)

Para o idealizador de Brasília, as noções de poder e desenvolvimento voltadas para o amanhã, para um porvir nacional – que nas palavras do ex-presidente, faz-se certo e quase cognoscível, ou seja, mais do que sabido e conhecido; embora saibamos que não o é³⁰ – imbricam-se na construção da cidade capital do país. Utopia anunciada, na poesia e nos preparativos para a construção da cidade. Nem o plano ganha asas, nem a imaginação descansa:

anunciaram a utopia
mas foi Brasília que apareceu

(BEHR, 2007, p. 67)

Brasília não
Brasília é sonho

Brasília foi construída
com a língua

2354 línguas polindo
as escadarias do palácio

(ibidem, p. 75)

Os dois poemas em questão apresentam os dois espaços criados pelo sujeito: Brasília e

²⁹ *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, 2001

³⁰ Segundo Jacques Derrida (2005), o porvir, não como um futuro, mas como algo que está sempre porvir, é causador de vertigem – condição para que ele permaneça por acontecer, desconhecidamente. Afirma o autor: “A condição para que o porvir continue por vir é que seja não apenas não-conhecido, mas também que não seja *cognoscível enquanto tal*.” (DERRIDA, 2001, p. 93)

Braxília. Um espaço e um contra-espaço. Ou vice-versa. As fronteiras entre um e outro são tênues, mas o que nos apontam os poemas é o surgimento, o aparecimento de uma cidade. E de outra que é lapidada. Não apenas pelas línguas que lambem escadarias e são as mesmas que “tiram a lama do sapato”³¹, mas, sobretudo pela língua que constrói o texto.

Michel Foucault, num texto chamado *De outros espaços* (2001), apresenta dois tipos de espaços que, segundo ele, estão ligados a todos os outros, e, entretanto contradizem todos os outros. O primeiro seria a utopia, e o outro, o autor denomina heterotopia. A utopia, segundo a definição de Foucault (2001), seria um espaço fundamentalmente irreal e sem lugar, capaz de exercer uma relação direta ou completamente invertida com o espaço real. Sob esse ponto de vista, seria possível afirmar que *Braxília* é uma versão aperfeiçoada e totalmente invertida em relação ao espaço de Brasília. Porém, o mesmo autor estabelece que a relação de mistura ou união dada entre as utopias e as heterotopias seria análoga à experiência do espelho – um objeto que existe na realidade e capaz de projetar uma imagem virtual a partir de um objeto real, exatamente no ponto em que ele é ausente. A ambigüidade do espelho se dá justamente pelo fato desse objeto existir e, no entanto, produzir uma imagem inexistente.

Ainda segundo Foucault (2001, p. 414), é “o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo”. Para além da experiência do sujeito, que reconhece sua alteridade não só no espaço em que vive, mas em algo além, para adiante, não fora e distante, mas num outro nível de apreensão, prefiro pensar a relação entre Brasília e *Braxília* como duas experiências heterotópicas imbricadas em sua construção lingüística, espacial, e porque não, geográfica, como espaços e contra-espaços ausentes-presentes, criadores de identidades e alteridades.

É do local em que o sujeito se encontra – a própria cidade – que ele apercebe-se de sua ausência– como no espelho, enxerga uma imagem virtual a partir de uma atual – a cidade empírica. Tomando por base o olhar dirigido ao espaço virtual criado (espaço que se quer *Braxília*), esse sujeito começa a reconstituir a si próprio e à cidade ali onde eles estão unidos. Isto é, uma ambivalência de espaços, uma espécie de sombra que dá visibilidade de si mesma

³¹ “[...] Enquanto isso um poeta de uma cidade-satélite qualquer tira a lama do sapato”

(BEHR, 2007, p. 59)

e permite ver-se ali onde ela é ausente. Uma ilusão, uma virtualidade ausente-presente.

comemorar o quê?
o nascimento de uma cidade
ou a morte de uma utopia?

o aniversário de um projeto
ou o enterro de um sonho?

o começo da demolição
ou o fim de uma ilusão?

(BEHR, inédito)

As antíteses entre nascimento e morte, aniversário e enterro, começo e fim apontam para o paradoxo instituído na cidade. Enxergar Brasília como um projeto, mínima e detalhadamente planejado para dar certo e funcionar, pode, em um primeiro momento, ser visto como uma solução, ou mais do que isso, uma idealização poética. Mas não é o “sonho”, a “utopia” ou a “ilusão” que morrem (todos sinônimos para designar o espaço Brasília), nem a cidade e o projeto que são demolidos e demonstram, nas interrogativas ao final de cada estrofe, que não há nada a comemorar. Mais do que isso, há um paralelo estabelecido: o nascimento de uma cidade está para a morte de uma utopia, da mesma maneira que o aniversário de um projeto está para o enterro de um sonho. E a ilusão termina quando a língua inicia a demolição de Brasília para que outros espaços possam ser criados ou recriados: “cidade inventada? / inventa outra!” (BEHR, inédito). A ironia do texto adverte que Brasília está além do seu projeto inicial. É necessário inventar outro espaço, na tentativa de buscar um lugar para a cidade. Mas não é a cidade, nem a utopia, o sonho ou o projeto que nascem e morrem. As interrogativas lançam para longe (e nem tão longe assim) a coexistência de todos esses espaços. Estéreis ou frutíferos, desertos ou excessivamente habitados. Heterotopias que se encadeiam uma na outra, ao mesmo tempo em que se contradizem, uma na outra. Segundo Foucault (2001), um dos princípios heterotópicos é o de criar um espaço ilusório que espelha todos os outros reais, ou o de criar um espaço real outro, perfeito, meticuloso e organizado. O primeiro ilude, e o segundo compensa.

blocos, eixos
quadras

senhores, esta cidade
é uma aula de geometria

(BEHR, 2007, p. 58)

Dois eixos se cruzando: o eixo monumental e o rodoviário. Paralelo ao eixo rodoviário, os eixos W (a oeste) e L (a leste), numerados em ordem crescente. Na zona residencial, quadras e não ruas, organizadas em blocos (edifícios) de no máximo seis pavimentos cada um. Cada quadra cercada por árvores e entre elas, uma rua comercial. O gesto primário de um traço de apropriação de um lugar, ou do próprio sinal da cruz, nada mais é do que um plano cartesiano. Números pares para direita e para cima, ímpares para esquerda e para baixo. Brasília é assim, e, entender o projeto inicial e sua estrutura atual é, sim, uma aula de geometria. Excesso organizacional que em desconformidade com nosso espaço “desorganizados, mal-disposto e confuso” (FOUCAULT, 2001, p. 421) parecem pertencer a um universo particular. E pertencem; ao da cidade de Brasília e ao da cidade no poema. E o poema reforça a idéia: para ruas sem nome, pessoas sem nome:

ACONTECEU NA 103

o porteiro do bloco i da 103 sul pegou a filha do síndico do
bloco o da 413 norte com o cara do 302 do bloco d da 209 sul
dentro do carro do zelador do bloco f da
314 norte

(BEHR, 2007, p. 59)

Brasília é a cidade da despersonalização. As ruas não têm nome porque são números; as pessoas até têm nome, mas antes dele, têm títulos. São desembargadores, deputados, secretários, presidentes de organizações, síndicos ou porteiros. E o poema desfaz o enigma da cidade quando vira um amontoado de siglas, cargos, números e letras para contar a história de uma pessoa qualquer. Letras e números que poderiam ser substituídos por nomes quaisquer. Como a Suzana, naquela noite cheia de L2³². Assim, a existência humana está definitivamente amarrada aos poderes exercidos nesse espaço, e ao espaço em si, que

³² naquela noite
suzana estava mais W3
do que nunca
toda eixosa
cheia de L2

suzana
vai ser superquadra
assim lá na minha cama

(BEHR, 2007 p. 76)

aparentemente, compensa a comum desordem urbana dos grandes centros.

E enquanto a linguagem prepara-se para ser rebaixada, e declinar o poema e com o poema, uma cidade despede-se para dar lugar à outra. Simultaneamente, sem títulos ou cargos, sem poder. Ilusão e compensação: Brasília e *Braxília* iludem e compensam uma à outra, uma sobre a outra.

brasília desce a rampa
e despede-se do poder

viva braxília!

(BEHR, inédito)

3.2 Brasília desce a rampa: espaço *Braxília*. A rodoviária, o trânsito, as pessoas e o pastel de carne

e então JK ordenou ao sumo sacerdote
arquiteto-mor-do-templo que criasse
uma cidade ao mesmo tempo monumental
e simplezinha, leve e pesada, funcional
e complexa, bela e aterradora

mas que não fosse
uma cidade-de-beira-de-estrada

(BEHR, 2007, p. 57)

A busca de um lugar para as cidades é feita então, conforme já afirma o poema de Nicolas, de maneira que não seja um lugar na beira da estrada, para que Brasília seja mais do que uma “cidade-de-beira-de-estrada”, o que implicaria uma cidade não planejada, pequena, pouco estruturada e de recursos esparsos. Construída no meio do cerrado, onde não havia nada, além da vegetação; capaz de ser monumental, como o eixo – monumental no próprio nome – que leva até os palácios (da justiça, do planalto...), como a catedral, o teatro nacional, a biblioteca nacional, o conjunto nacional – porque também é preciso lembrar que ali está o símbolo do país, a construção do imaginário nacional na imagem da capital. Uma cidade que funcione – mesmo com um transporte público incompatível com a demanda de trabalhadores que o utilizam –; que seja leve nas cores e imponente na arquitetura espaçosa e quase gigante diante de uma pessoa; que, apesar de monumental, seja “simplezinha”, com prédios organizados, ruas arborizadas, gramados e parques para as crianças brincarem – mesmo que distantes; que seja bela e capaz de aterrorizar, pela ternura e imensidão da natureza, do lago

extenso e profundo, dos bosques, das árvores, bem como das avenidas enormes e quase-vazias de gente. Uma cidade complexa e descentrada, portanto, para que seja habitada, inclusive e não só, por “pessoas normais”³³, ou por aqueles freqüentadores dos carros oficiais ou mesmo de simples automóveis. Mas que seja também uma cidade transitada e vivida pelos freqüentadores da rodoviária (o monumento no coração da cidade), freqüentada por pessoas que sentadas pedem esmolas, ou em pé conseguem alguns trocados vendendo jornais, enquanto alguns (muitos e inúmeros) aguardam na fila do ônibus para o trabalho, para a universidade ou para a volta para casa, e ainda saboreiam o pastel de carne com caldo de cana no intervalo entre uma espera e outra. Uma cidade complexa, como já fora dito, porque não se trata apenas de uma “cidade-de-beira-estrada” e aparentemente dividida. Pelo contrário, estamos diante de uma cidade incapaz de dar conta de si mesma, e inicialmente, sem lugar (apesar de seu traço ter sido devidamente marcado no mapa). Uma cidade concebida no poema numa espécie de inversão do tempo, como se houvesse uma tentativa de a partir do presente projetar Brasília (a ordem de JK ao arquiteto-mor em relação à cidade a ser construída configura, no poema, um projeto). Uma cidade que compõe-se mais do que uma, faz-se Brasília ou *Braxília*, múltiplas em si mesmas e de acordo com o olhar lançado.

Carlos Antônio Leite Brandão aponta que

Durante muito tempo, Brasília, a capital do futuro, foi lida a partir da metáfora do avião e do signo do progresso e da autonomia prometidos para o país impulsionado pela modernidade industrial. Na medida em que esse futuro e progresso nunca chegam, a cruz com sua herança do passado começa a reorientar a leitura a ser feita da cidade e configura-se como uma marca que não cessa de se inscrever, a contrapelo da idéia futurista do avião. (BRANDÃO, 2006, p. 72)

É em busca dessa marca que o sujeito cria seus próprios espaços na cidade. Marca que para ser de fato inscrita, segundo Derrida (2001, p. 127), “seria necessário ressuscitá-la ali onde, num lugar absolutamente seguro, num lugar insubstituível, ela mantém as cinzas sempre iguais”. Mas esse lugar completamente seguro, onde ela possa viver e reviver não existe. Ainda não há cinzas em Brasília. Portanto, a saída encontrada pelo sujeito na poesia é outra,

³³ senhores turistas,
eu gostaria de frisar
mais uma vez
que nestes blocos de apartamentos
moram inclusive pessoas normais

(BEHR, 2007, p. 92)

como sugere Brandão, em seguimento à idéia anterior:

É preciso reler Brasília, não mais na relação causal que vê a cidade derivada do progresso e feita para os carros e para a tecnologia anti-humana, mas, ao contrário, investigando-a como um dos últimos capítulos da épica em que o progresso e a tecnologia são submetidos a uma racionalidade artística, a um propósito comum e a um projeto de futuro e identidade de ordem ética, cívica e humanista. (BRANDÃO, 2006, p. 72)

Pois é o contraponto entre o progresso e essa racionalidade artística e um projeto de futuro e identidade – no texto poético, mais de identidade do que de futuro – e de ordem especialmente ética e humanista, que a experiência urbana começa a ser tecida no poema. Ainda para Brandão, é através dessa possibilidade de releitura de Brasília, que a cidade pode reabilitar o seu sentido. Se no poema, tal meta é válida para a cidade em si bem como para os sujeitos nela inseridos e não é completamente atingida, é possível afirmar que há, no mínimo, a tentativa de fazê-la acontecer.

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 dessa cidade
é dom Bosco
ou é padim ciço?

(BEHR, 2007, p. 75)

O primeiro verso do poema, “subo aos céus”, poderia criar uma expectativa de elevação, ascensão, claridade, limpidez. Poderia, mas não o faz, porque o segundo e o terceiro versos responsabilizam-se por quebrar qualquer possibilidade de uma esfera sublime, superior ou transcendente. Nada mais mundano do que uma escada de rodoviária. Portanto, o poema conduz a duas dimensões: uma mais elevada, e outra, mais baixa.

Cria-se a imagem de um céu para a rodoviária de Brasília. O corpo de Cristo está para um pastel de carne quando seu sangue torna-se caldo de cana. Ou seja, mais do que uma dessacralização, ou do paralelo entre duas dimensões – a sagrada e a profana –, o que o poema

faz perceber é a presentificação de uma imagem pelo rebaixamento do poema. Não só da linguagem utilizada, mas também, pelas imagens criadas. Os elementos da realidade através dos recursos poéticos utilizados (o céu “é” a rodoviária; o corpo de cristo “é” o pastel de carne; o sangue de cristo “é” o caldo de cana) rebaixam as imagens e declinam o próprio poema, que arrebatava com a pergunta final: Dom Bosco ou Padre Cícero para esta cidade? Gerando a dúvida sobre um objeto; não sobre o padroeiro da cidade, mas sobre a própria cidade. Para que cidade aponta o texto?

Tanto São João Bosco quanto Padre Cícero são símbolos da igreja Católica. Porém, Dom Bosco, através da previsão do leite e do mel, em uma terra de riqueza inconcebível, pode funcionar como uma justificativa para o próprio projeto da cidade, numa reivindicação de origem para Brasília³⁴. Já Padre Cícero é o símbolo popular e nordestino dos milhares de trabalhadores, candangos pioneiros, que ajudaram a construir Brasília e fixaram-se nas cidades-satélites, muito maiores que o plano piloto em número de habitantes.³⁵ Portanto, não é leite nem mel; é caldo de cana e pastel de carne; é Padre Cícero e Dom Bosco, simultaneamente, na cidade que é do povo, aquele que anda de ônibus, circula nas ruas, na rodoviária... Não é a Brasília-senso-comum, cidade-capital-poder que o poema apresenta. Brasília, aqui, é o objeto posto em dúvida pelo poema, imagem ausente. Percebe-se que há um outro espaço sendo construído e lapidado pela linguagem poética na contraposição de imagens, uma cidade-outra dentro daquela que se projetou ser Brasília.

desço aos infernos
pelas escadas rolantes
da rodoviária de Brasília

³⁴ Dom Bosco nasceu em 1815, na Itália, e foi canonizado em 1934 pelo Papa Pio XI. Dom Bosco costumava ter visões proféticas, e em 1883 teve a visão classificada por ele como “fato maravilhoso”, a qual foi atribuída à Brasília – localizada, exatamente de acordo com a previsão do Santo entre os paralelos 15 e 20 graus, mais precisamente, entre os paralelos 15°30’00’’ e 16°03’06’’. No entanto, na previsão de Dom Bosco, não há nenhuma referência explícita e específica à Brasília, além da localização dos paralelos, os quais poderiam ser tomados para qualquer parte do Globo, visto que a localização dos meridianos não está na visão de Dom Bosco. Dizia a profecia: “Entre os paralelos 15 e 20 graus, havia um leito muito largo e muito extenso, que partia de um ponto donde se formava um lago. Agora, uma voz disse repetidamente: quando se vierem a escavar as minas escondidas no meio destas montanhas, aparecerá neste sítio a terra prometida, donde fluirá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível”. (SILVA, 1997, p. 38)

³⁵ Brasília, ou o Distrito Federal é constituído pelo plano piloto (região que se convencionou chamar Brasília por ser a região projetada e planejada e concentrar as sedes administrativas da capital) e pelas regiões administrativas (conhecidas também como cidades-satélites). Algumas dessas regiões administrativas são mais antigas do que a própria região do plano piloto, inclusive por terem surgido como pequenas vilas onde os primeiros trabalhadores na construção da cidade residiam. Taguatinga é uma das primeiras e maiores cidades-satélites, junto com Ceilândia, essa última, cidade onde a cultura nordestina é extremamente viva e predominante. Estima-se que o plano piloto tenha, em média, 600 mil habitantes, enquanto as cidades-satélites agregam cerca de 2 milhões de habitantes (o senso do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – de julho de 2008 registrou um total de 2.557.158 em Brasília, Distrito Federal (regiões administrativas mais o Plano Piloto).

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

(BEHR, 2007, p. 65)

Uma subida aos céus que não se realiza e vêm não só como contraponto, mas como resposta no poema seguinte. A subida não pode ser aos céus, e a poesia não pode – pois não há como – elevar-se e clarear um espaço, um ambiente ao redor do sujeito e no qual ele se insere. Brasília já é excessivamente clara em seus prédios públicos, em seu símbolo de poder e espacialidade perfeita (ou, que se quer perfeita). E a mesma escada rolante que levaria aos céus, leva, agora, aos infernos. Sem simulações e diretamente. Porém, o cenário é o mesmo, e a poesia vai definitivamente ao chão, rolando pelas escadas, pelas mãos do corpo que ferve no óleo que frita um pastel de carne. Pois não só o cenário é o mesmo, como o pastel de carne também está ali, presente. Ah, o pastel de carne... que traz dentro dele a força de um coração, de um órgão pulsante e incessante enquanto há vida. E se a vida existe nesse pastel de carne, ela existe na feira, na padaria, ou no bar da esquina. E obviamente, na rodoviária. Como a poesia, da linguagem rebaixada, do poema que declina, esvaindo-se em suas imagens que arrebatam o seu fim. Brasília não pode ferver no óleo que frita o pastel da rodoviária, esse lugar de trânsito, de estudantes e trabalhadores. De pessoas que vivem a cidade em sua crueza e crueldade. Essa cidade que ferve, efervesce, de pessoas em constante movimento e excitação, de vida pulsante, encontra sua vez no espaço-*Braxília*, no escape da imaginação e da língua para a vida e para a poesia cotidiana.

Mas um pedaço de coração num pastel de carne é um pedaço de morte. E para ela, o único lugar cabível é Brasília, a cidade onde a última coisa a fazer é morrer³⁶.

No setor poético sul
Saio pela emergência

No setor mortífero norte
Escapo pela válvula

No setor de radioatividade sul
Aperto o botão de alarme

³⁶ a última coisa
que quero fazer em Brasília
é morrer

(BEHR, 2007, p. 86)

Vou entrar numas
Pra sair dessa
E não cair em outra.

(BEHR, 2007, p. 74)

O sujeito desconstrói uma das escalas de Brasília, a escala gregária, responsável pelos setores comercial, hoteleiro, de autarquias, imobiliário, bancário, entre outros. Uma organização exacerbada, na medida em que mesmo os serviços prestados devem ter lugar exato para serem realizados. A escala gregária, e conseqüentemente, um dos elementos constitutivos da cidade empírica desfaz-se nas imagens da morte e da poesia, dos quais, ansiosamente, busca-se um meio de saída. Como se o próprio eu - lírico do poema ansiasse por dali escapar: uma saída de emergência, um botão de alarme ou uma válvula. Todas as imagens são desenhadas e relacionadas à idéia de fuga, escape. Como se o próprio lápis não assumisse o controle sobre a escritura e os versos. Exceto na última estrofe quando a solução é jogada para outro lugar: “sair dessa e não cair em outra”. Mas o sujeito cai. Em outro poema, em outra cidade, em outros setores da escala gregária. Mesmo que poéticos ou mortíferos e não previstos na funcionalidade pré-definida para a cidade.

Para funcionar, uma cidade carece de função, ou funções, para que suas atividades e os papéis aos quais se presta possam ser desenvolvidos com eficiência e eficácia por seus habitantes. Não que Brasília tenha uma função única e original (além daquela de tornar-se a capital do país), mas suas funções – a organização residencial e a setorização de serviços (e, portanto, de poderes), por exemplo – seriam capazes de tornar a cidade um lugar onde as relações entre pessoas, serviços e poder funcionassem de fato, resolvessem-se e cumprissem seu papel. Porém, as funções de Brasília acabam estereotipadas nas imagens da cidade, nas edificações públicas e ostentadoras, no espaço excessivamente amplo, pois, muitas vezes, não se cumprem.

Para Foucault (2001), essas funções não precisam ser efetivamente cumpridas. O autor estabelece mais dois princípios das heterotopias. O primeiro seria a capacidade de esses espaços terem sua função desdobrada. Isto é, o autor chama a atenção para o fato de cada heterotopia possuir uma determinada função na sociedade, e à medida que sua história se desenvolve, ela pode ter um funcionamento ou outro. Sob a perspectiva apontada por Foucault (2001) os poemas apresentados mostram que as funções podem ser desdobradas na relação da linguagem com as montagens de imagens do dia-a-dia, de cenas cotidianas, do trânsito da rodoviária, local onde o mais simples trabalhador leva uma vida aparentemente

muito próxima à dos grandes centros urbanos, desorganizados e sem espaços. A rodoviária, esse lugar de passagem, onde não se fica, por onde esses trabalhadores, estudantes, mendigos, crianças e pessoas dos mais variados estratos sociais circulam e fazem a vida acontecer.

Esse espaço apontado no poema – a rodoviária – pode remeter ao segundo princípio das heterotopias, ao qual me refiro neste momento. Elas são, segundo Foucault (2001), herméticas e penetráveis simultaneamente. Podem caracterizar-se como aberturas que escondem exclusões. Quem transita na rodoviária de Brasília, aquele espaço público e aberto compõe uma outra realidade na cidade. E a própria Brasília, espaço também público e aberto, acaba fechando-se em si mesma e criando outros espaços para aqueles que não podem suportar sua monumentalidade (já dito aqui: de espaços, de avenidas largas, de automóveis, de altos padrões financeiros). Ora, exclusão assim aconteceria em qualquer outro centro urbano. Mas em Brasília, a exclusão tem lugar e nome. Chama-se rodoviária, setor de diversões³⁷, e cidades-satélites. Para citar os que mais interessam aqui e que não cabem em Brasília. Talvez caibam num espaço criado e imaginado no texto, talvez em *Braxília*. E assim, a poesia vai costurando as duas, uma sobre a outra, uma entre a outra; e é nelas e entre elas, que os sujeitos de Nicolas Behr transitam, nas lacunas e espaços deixados entre uma e outra.

3.3 As cidades, o poder e o céu. A visão e o olhar

o que mais fascina em Brasília?
a cidade ou o poder?

o céu

(BEHR, inédito)

Porque o céu é a terceira via, a saída para o poema. Na cidade símbolo do poder, onde tudo gira em torno dele, onde as relações são estabelecidas de acordo com o cargo, ou função, nem a cidade nem o poder nela e por ela exercidos seduzem o sujeito da poesia. O fascínio é o

³⁷ A plataforma da rodoviária e os setores de diversões constituem a escala gregária – responsável pela setorização da cidade, setores de convergência das pessoas –, que agrega ainda os setores hoteleiro, comercial, bancário, imobiliário, de autarquias, hospitalar, de serviços de rádio e televisão. O setor de diversões sul em Brasília (pois há dois: setor de diversões sul e setor de diversões norte, previsto para serem locais de encontro em restaurantes, bares, cinemas, teatros, etc.) é sinônimo de local de prostituição, tráfico de drogas, etc. Um local decadente, onde, ao mesmo tempo muita coisa acontece. É o espaço alternativo no “centro” da cidade, onde também é possível encontrar restaurantes baratos, lojas de discos usados, camisetas, lojas afro, lojas de artigos para skate, artigos religiosos, entre outras inúmeras e diversas. Ou seja, um lugar para ainda pensar essas aberturas que excluem, lugares de passagem e de trânsito na cidade, além de um lugar que teve sua função inicial, de certa forma, mais do que desdobrada, desconfigurada.

céu, a imensidão, a peculiaridade das coisas. Porque o céu de Brasília é peculiar. A localização da cidade no planalto central, região sem morros, montes ou vales, permite a ampla visualização do céu, como se todo o espaço fosse tomado por ele, e o azul estivesse por todos os cantos que a visão é capaz de alcançar. Porém, justamente por sua amplitude, o céu de Brasília também pode oprimir e sufocar. E se o olhar fixar nele por algum tempo, sua luz pode ofuscar, quiçá, cegar por alguns instantes.

que o meu poema seja claro
como o teu céu.
que ele te siga e te cegue

(BEHR, 2005, contracapa)

Mas a poesia não oprime, nem sufoca. Pode seguir e cegar, e até mesmo abrir os olhos, por linhas nem tão retas e de maneira também peculiar. É claro porque ofusca, mas também porque faz abrir os olhos. De quem recebe o texto e da cidade (ambigüidade gerada no pronome oblíquo que pode referir-se tanto à cidade como a quem recebe o poema: o *teu* céu; *te* siga; *te* cegue). Ou seja, o poema é o elemento capaz de velar e desvelar a cidade e os sujeitos que buscam nela sua constituição e afirmação, o sentimento de pertencimento que em Brasília, para esses sujeitos da poesia, não há.

Para Cássio Eduardo Viana Hissa (2006), mais uma vez, o ambiente que circundaria os sujeitos urbanos,

[...] ainda que feito do *eu* (de *nós*), é sempre o *outro*, estrangeiro, exterior, o que desafia, com condicionantes e determinismos, com adjetivos que se sobrepõem – multiplicando dúvidas e problemas – e com a sua natureza feita de uma substância que estimula movimentos: ora na direção de sua proteção, ora na direção da sua apropriação devastadora. (HISSA, 2006, p. 84)

No sentido proposto por Cássio E. Viana Hissa (2006), a cidade de Brasília é condicionada e determinada por aquilo que está previsto que ela seja, mas não como ela se apresenta de fato. Por isso as dúvidas, os problemas, e os movimentos, e as exclusões, que mais devastam esse espaço (na criação de outros – nem tão ausentes ou distantes na própria cidade, como o local da rodoviária) – do que o protegem de si mesmo. O mesmo autor afirma ainda:

A cidade concreta, aparentemente de *pura física*, no nível do terreno assume tal condição: a de cidade real, como a ela se costuma referir, desenhada pelos

olhos retínicos como se destituídos de visões que ultrapassam o olhar. A cidade é interrogada por vários outros olhares. O homem se organiza para produzir, e assim fazendo, produz espaço e os reproduz: os lugares, os ambientes, a cidade, os interiores urbanos. Entretanto, é a produção do homem que o transforma, interrogando-o. (2006, p. 88)

O percurso feito por Cássio E. Viana Hissa permite perceber que para o indivíduo reconhecer-se *na* cidade, bem como reconhecer *a* cidade, é necessário gerar a dúvida, interrogar, questionar o espaço existente. E, ainda, lançar o olhar adiante, criar e recriar outros espaços, para que haja uma possibilidade de resposta. Portanto, a poesia é composta de aberturas que excluem, na mesma medida em que a cidade (tomada como a “cidade real”) também tem um caráter excludente. Porém, se não fosse pela capacidade da cidade, da poesia e do céu, em seguir, cegar, e fazer ver, a poesia não encontraria esses espaços outros na cidade de Brasília; espaços onde a vida se faz, definitiva e simultaneamente, possível.

não ficará carimbo sobre carimbo

e carimbo sobre carimbo
reconstruiremos a cidade

sem carimbos

(BEHR, 2007, p. 90)

O poema apresentado traz Brasília como um carimbo, algo que pode condicionar e determinar a cidade, um símbolo. Mais uma vez, a saída encontrada é a tangente, sem carimbos, sem estereótipos, e que fará ver uma outra cidade dentro do que ela ainda é (“carimbo sobre carimbo/reconstruiremos a cidade”). Conforme já apontado por Foucault (2001) acerca das heterotopias, a função de Brasília desdobra-se em outra, de maneira a cegar a cidade e, pelo desvio do olhar lançado, fazer ver outro espaço.

Porém, o ato de ver não pressupõe necessariamente o ato de enxergar. Ver pode ser um abrir-se em dois; não enxergar propriamente o que se olha, mas abrir os olhos e a alma em um duplo movimento capaz de conectar o espectador a outros elementos e, também, de devolver-lhe algo em troca. Como se os objetos tivessem vida, como se os lugares dissessem algo além daquilo que realmente são, como se fossem muito mais do que aparentam ser e, inclusive, do que estariam pré-destinados a ser. A propósito da idéia desenvolvida por Didi-Huberman (2005), o ato de enxergar pressupõe movimento duplo: de um olhar que vai e um outro que volta, respondendo, nem sempre com aquilo que se quer ou espera, mas com o que

pode ser.

A cidade é isso mesmo
que você está vendo
mesmo que você
não esteja vendo nada

(BEHR, 2007, p. 82)

Por isso, ver não é movimento reto, mas forma-se, sim, por entre linhas tortas e traçadas no tempo e no espaço. É um andar entre, uma travessia, um percurso sempre passível de estar inacabado. Nesse sentido, a cidade nem sempre será tão visível a ponto de conseguir enxergá-la, de maneira que um mapa na mão e sua localização geográfica precisa não são suficientes para fazer vê-la. É preciso reduzi-la a um nada, reduzi-la a todo esse espaço visível, porém impossível de ser olhado, enxergado. É preciso reduzi-la a um puro espaço, e cegá-la com a “mão no olho” para tentar encontrar a cidade³⁸. O “fechar de olhos” de Didi-Huberman, que faz com que a cidade seja, em um outro sentido, constituída.

Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. [...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 33)

Para Didi-Huberman (2005), “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29); isto é, tudo o que vemos, nos olha de alguma maneira. Devolve-nos algo reto no espaço aberto em cada um; reto no que há de incerto em nós, uma perda, uma falta, uma lacuna. Assim, é pela dúvida gerada na lacuna aberta e interrogativa de “o que é essa cidade?”, que o sujeito pode constituir-se como tal, e mais do que isso, que a cidade propriamente dita pode constituir-se como tal. Mesmo que outra.

Um olhar que se abre em dois, para um espaço que também se abre em dois ou mais, permite que o sujeito veja e seja olhado, e assim, seja de certa forma emparedado na travessia

³⁸ mapa na mão
olho no mapa
mão no olho

vamos tentar encontrar a cidade

(BEHR, 2007, p. 60)

de um espaço impermeável. Esse emparedamento pode ser constituído pelas superfícies duras e estéreis da cidade, aparentemente incapazes de devolver algo em troca para seus sujeitos. Superfícies das avenidas, dos palácios, dos blocos e superquadras, divididas em blocos de solidão, nos eixos que se cruzam e entre as pessoas que não se encontram.

a superquadra nada mais é
do que a solidão
dividida em blocos

(BEHR, 2007, p. 84)

eixos que se cruzam
pessoas que não se encontram

(ibidem, p. 89)

Ou seja, um deserto. De pessoas e espaços; de concretos, asfaltos ou de terra típica do cerrado. Onde circulam pessoas que se perdem na espacialidade dos lugares “vazios de proximidade”, para usar a expressão de Cássio Eduardo Viana Hissa (2006); não porque não transitam, mas porque não se encontram, não se tocam e se dispersam. Para ele, “a densidade comporta o vazio: ela também é feita de rarefação. Compacta, a cidade é desenhada por ambientes vazios, é feita de aparentes corredores vivos de circulação, que, no entanto, são *vazios de proximidade*.” (2006, p. 89) Como a superquadra, por exemplo, ou as próprias avenidas, que, como no poema, não cruzam as pessoas e os eixos. Corredores vivos de circulação e isolados (as superquadras, as avenidas e os blocos), paradoxalmente feitos de condensação aparente e rarefação eficaz, atestando a vida dispersa e a inevitabilidade da morte no cenário áspero, seco e impermeável. Porque a monumentalidade de Brasília acaba por oprimir, sufocar, fazer doer. Mais do que o céu. Porque o céu permite cegar para poder olhar, enquanto a cidade simplesmente impossibilita o olhar do sujeito que nela circula. E, lembremos que é a partir dessa relação que o sujeito urbano pode constituir-se, aceitando e reconhecendo a ambivalência do espaço na paradoxal relação de estranhamento entre cidade e sujeito. O abrir de olhos pressupõe a experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós. Diante do vazio, que pode compor esse obstáculo, devemos então fechar nossos olhos a fim de ver, enxergar, sentir, perceber essa perda que nos atravessa. Nesses termos, a cidade deixa de ser o lugar comum da fertilização, da criação e da produção, para ser o lugar da esterilidade.

Um exemplo interessante para ser pensado aqui é o da Biblioteca Nacional de Brasília. Projetada por Oscar Niemayer e inaugurada em 2006, a Biblioteca Nacional é dotada de

espaços planejados para apresentações e videoconferências, sala de cursos, auditório, espaço de criação digital, espaço multimídia, acervo digital, etc. Alta tecnologia para uma biblioteca que não possui acervo. O poeta e professor da UnB Antonio Miranda, diretor da Biblioteca Nacional, afirmava em 2007:

Nas condições atuais, não é possível instalar acervos e serviços. [...] Qual o pesadelo? O sol invade os salões da biblioteca o tempo todo e impede que se instalem estantes e mesas para leitura, assim também computadores e outros equipamentos. [...] Além de problemas de segurança, vazamentos, e da ausência de escadas e rampas para os leitores, obrigando-os ao uso exclusivo de elevadores, estacionamento sub-dimensionado, entre outros problemas. [...] Nada a ver com a concepção de Niemeyer, mas com o detalhamento de espaços que não tiveram as informações adequadas. [...] Uma biblioteca do século XX, com visão sistêmica e considerando a complexidade das redes de informação, deverá ser híbrida. Não poderá mais conformar-se nos moldes de bibliotecas tradicionais, ou seja, deverá considerar públicos diversificados, em diferentes níveis, compreendendo serviços que antes estavam sendo oferecidos por diferentes tipos de bibliotecas – escolares, públicas, universitárias, especializadas.
(<http://www.bnb.df.gov.br>)

Penso que qualquer semelhança com o próprio planejamento de Brasília não seja simples coincidência. Pensar no projeto, na forma híbrida e preparada para o progresso e para o desenvolvimento, para os mais recentes recursos tecnológicos disponíveis, pode ser estabelecido como meta para uma capital artificial – classificação de Brasília –, ou seja, de acordo com Ernesto Silva (1997) “criada do NADA, onde nem sequer há núcleos populacionais organizados. Trata-se, neste caso, de se criar uma capital [...]” (1997, p. 362). Então, para uma capital artificial tem-se a tentativa de uma biblioteca híbrida, “criada do NADA, onde sequer...”. Criadas do nada, porém, com uma função pré-estabelecida, essas obras passam a compor o deserto espacial da cidade. Nada de bibliotecas ou cidades tradicionais. A questão proposta é inovar, evoluir, utilizar a tecnologia para o progresso, como aquela possibilidade de conceber Brasília como um avião. Mesmo que não haja pessoas circulantes nesse espaço, mesmo que não haja livros no acervo, nem criação, produtividade e vida acontecendo de fato. Por isso, prefiro a possibilidade de pensar a cidade como a cruz, não apenas como simbologia do “x” do gesto primário de quem toma posse ou faz o sinal da cruz. Mas como responsável pelo cruzamento dos eixos (rodoviário e monumental) e das pessoas. Para que tudo se cruze e se encontre. Uma perspectiva mais ética e humana. Porque não basta o projeto da biblioteca híbrida, artificial, devidamente planejada em sua concepção, se há o sol que vira pesadelo impedindo a instalação de estantes, mesas, etc. Não há vida no vazio da

Biblioteca Nacional, mas o sol faz-se presente como a tentativa de humanizar o ambiente excessivamente imponente, deserto e estéril. Uma impossibilidade. Assim, a cidade abre-se pelo olhar lançado em seus outros espaços que atravessam o sujeito naquilo que Brasília não é, sua falta, um *lugar-entre*.

em meio ao vazio do cerrado
construiu-se uma cidade vazia
habitada por pessoas vazias
que circulam por avenidas vazias
em carros vazios de pneus vazios

(BEHR, 2007, p. 57)

bem, o Sr. já nos mostrou
os blocos, as quadras,
os eixos, os palácios...

será que dava pro Sr.
nos mostrar a cidade
propriamente dita?

(ibidem, p. 58)

Volumes e superfícies dotadas de vazios constituem a cidade, os sujeitos e o poema. Mais uma vez, com Didi-Huberman,

[...] a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é perder. [...] Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. (2005, p. 34-35)

Seguindo a questão apontada por Didi-Huberman, a modalidade do visível vota-se a uma questão de *ser*: o que é a cidade propriamente dita? Pois tudo que a constitui, material e geograficamente (os blocos, as grandes avenidas e eixos centrais, os carros, os edifícios,...) não é suficiente para dotar seus espaços de vida. A propósito dessa questão, vale lembrar que nem mesmo a definição política de Brasília é plenamente resolvida. Brasília é a capital do país, mas isso só estabelece sua função. É cidade, composta pelo plano piloto e pelas regiões administrativas, mas não elege prefeito. Os representantes de cada região são nomeados pelo governador do Distrito Federal. Assim, e mais uma vez, Brasília compõe-se e escapa em si

mesma. Não temos a impressão de ganhar alguma coisa ao olhar para a cidade. E o ato de ver remete ao vazio que olha e empareda o sujeito. Ver e enxergar Brasília são um perder. O local onde seu sujeito tenta situar-se é nessa lacuna, entre o que Brasília é e pode ser, naquilo que escapa ao sujeito, sua perda, sua falta. “Entre as quadras”, “entre os blocos”, para ter um obstáculo de onde sair e reentrar (o jogo com o sentido da palavra “entre”), como sugeriu Didi-Huberman, mesmo que esses obstáculos, ou essa tentativa de encontrar um lugar, sejam dotados de vazio.

entre,
entre por favor
entre blocos
entre quadras
entre,
entre por favor

(BEHR, 2007, p. 54)

Entende-se assim, o “fechar de olhos”, a cegueira que permite que alguns elementos da cidade se apaguem, para que outros possam ser, de fato, enxergados. E mesmo despercebidamente, possam constituir os sujeitos que transitam nesse espaço-Brasília. Entende-se, portanto, ao longo deste percurso, um pouco da estratégia de sobrevivência desses sujeitos na cidade: habitar os lugares dotados de problemas, dúvidas e inquietações, como a rodoviária de Brasília, por exemplo; ou como o espaço- *Braxília*, um desdobramento da “cidade real”; ou ainda, habitar os lugares dotados de vazios, a cidade em si.

Foucault (2001) afirma que esses espaços diferentes, esses lugares-outros, são uma contestação mítica e real do espaço em que vivemos, e assim, são constantes em qualquer grupo humano e capazes de assumir variadas formas. Além disso, outro princípio³⁹ heterotópico é o fato de as heterotopias estarem ligadas ao que ele chama de “recortes do tempo”, e atingirem seu ápice quando da ruptura do homem com sua tradição temporal. Isto é, permear um outro tempo de maneira a compensar ou acumular algo. Foucault cita as bibliotecas como heterotopias acumulativas de tempo, como lugares de todos os tempos. Ora, como já foi visto, a Biblioteca Nacional não poderia assumir um caráter heterotópico sob esse viés. Lá, o foco é o desenvolvimento e a tecnologia, não grandes acervos nem livros, portanto,

³⁹ Foucault, em seu texto *De outros espaços*, presente no livro *Ditos e Escritos III* (2001), afirma que, na medida em que as heterotopias são variadas e assumem formas diversas, portanto não apresentam uma única forma universal. Por isso, para estudá-las, o autor vai, pouco a pouco, enumerando os princípios básicos das heterotopias, de maneira a caracterizá-las. Assim, neste trabalho, esses princípios são mencionados de acordo com sua relevância e pertinência para o desenvolvimento da dissertação.

não há tempo acumulado, de maneira que é possível afirmar uma ausência do tempo naquele espaço.

Porém, no que tange à cidade, pode-se entender que Brasília já nasce para contar sua própria história. No momento em que se decide pela construção da nova capital, decide-se também pela criação de seus espaços acumulativos do tempo: memoriais, museus e teatros. No entanto, a história a ser contada é a mesma, e o tempo não se acumula nesses lugares, de forma que Brasília perde-se em sua própria origem. Uma cidade sem tempo, ou uma cidade em que todos os tempos tornam-se possíveis.

como toda cidade mítica
a origem de Brasília
se perde na noite dos tempos

noite que as luzes do eixão
tentam iluminar
(BEHR, 2007, p. 55)

A contestação mítica da cidade reivindica a sua origem. Para que se faça possível um outro tempo, sobrepondo futuro e tradição, ideal e memória, na cidade sem tempo. Carlos Antônio Leite Brandão esclarece:

Esse projeto, em 1960, se colocava no futuro, no tempo que viria após a construção da cidade que serviria para implementá-lo. [...] Projetada para o futuro e criada como “utopia”, o lugar do que ainda não é, mas que está prestes a ser, Brasília passou a ser o lugar daquilo que poderia ser mas nunca foi. Pretérito do futuro, mais do que futuro do pretérito, ela serve, hoje, entre outras funções acometidas, como uma espécie de sítio arqueológico onde recolhemos algumas ruínas e fragmentos de uma república, talvez morta, definitivamente, mas ainda úteis ao projeto de um novo espaço cívico, a partir do qual pensar a dimensão pública e a liberdade devidas ao humanismo de nossa existência. (BRANDÃO, 2006, p. 71)

A advertência de Brandão é a questão apreendida pelo sujeito no texto poético. Mas não é apenas a tentativa de recolher ruínas e fragmentos de uma república a meta a qual esse sujeito se destina. Mais do que isso, é buscar um traço original e não apenas inaugural que expresse e articule definitivamente a “liberdade devida ao humanismo de nossa existência”.

Segundo Mario Pedrosa (1981), ao comentar um ponto de vista mais conservador em relação à criação de uma cidade, esta nasce como um organismo vivo no qual a vida social se faz espontaneamente. O que não seria o caso de Brasília; para ele, Brasília seria uma fabricação artificial, carecendo do que “é específico de toda obra viva – a possibilidade de um

desenvolvimento natural” (1981, p. 318). Essa impossibilidade de desenvolver-se naturalmente provocaria a busca de outros espaços dentro da própria cidade, locais onde uma forma de vida urbana e “mais natural”, convencional, pudesse ser desenvolvida ou encontrada. E, se não há desenvolvimento natural, não há origem. “Como toda cidade mítica” Brasília tem uma origem, para o poema, obscura. Se for mito, não há provas, nem contradições ou testemunhos. O veredicto é simplesmente aceito. A origem mítica de Brasília – “perdida na noite dos tempos” – é uma forma de romper com as cidades (Brasília e *Braxília*) e com o que é possível para além delas. Assim, as luzes artificiais do eixo em cruz⁴⁰ permitem a luz para uma origem que, mais do que perdida, não existe. A própria definição de capital artificial lembra: “cidade criada do nada”, de maneira que recorrer ao mito é, além de buscar uma autoridade, a libertação para o sujeito na cidade que nele ainda não fora inaugurada, e só o será, no recurso do texto de contestação mítica no poema: “Quando será inaugurada em mim/esta cidade?” (BEHR, 2007, p. 90). A voz que agora assume a possibilidade de existência da cidade, no entanto, mais uma vez, não a reconhece.

uma forte tempestade trouxe à luz
uma parte do que poderiam ter sido
os ministérios, iniciando as escavações
que permitiriam identificar também
estruturas habitacionais bastante
complexas, com pessoas aparentemente
vivendo dentro de grandes caixas
de concreto

(BEHR, 2007, p. 61)

Os edifícios de Brasília reduzem-se a “grandes caixas de concreto”, próximo ao que seriam os ministérios. A língua que escava o poema lança a dúvida sobre a existência da cidade possível: “parte do que poderiam ter sido”, as escavações “que permitiriam identificar”. Paolo Virno (2005) afirma que a temporalidade do possível e a forma-passado têm a ver com a representação do futuro. Ou seja, o autor esclarece que o porvir parece arquivado a cada vez que adotamos o tempo verbal futuro-do-pretérito⁴¹. Ao fazer uso desse tempo, deixa-se para trás o que ainda não é para incluí-lo no passado geral, que o autor define como um *otro-cuando*, um *passado-en-general* (VIRNO, 2005, p. 29). Nesse sentido, Brasília, a cidade sem futuro e também sem passado, passa a existir na medida do que é

⁴⁰ “Eixão” é a maneira informal para designar o eixo rodoviário de Brasília, que se cruza com o eixo monumental na rodoviária de Brasília.

⁴¹ Citado por Paolo Virno como “futuro perfectio (futuro anterior, em italiano)”. (2005, p. 29)

possível prever e encontrar no tempo verbal utilizado na escavação lingüística do poema.

A contestação mítica realizada via poesia pode ser vista como um recurso ou um contra-recurso para a desconstrução do mito da cidade. Permitir uma mentira, uma invenção, de origem e de histórias, tentar chegar nesse lugar primeiro e desconhecido – um lugar, talvez possível de marca, na igualdade das cinzas, conforme aponta Derrida (2001) – é afirmar, simultaneamente, a falência, ausência, e inexistência desse lugar. Brasília é cidade sem cinzas, e se elas aí existem, não são, em momento algum, cinzas iguais. Os poemas permitem a contemplação de traços, restos, resquícios de cidade e de objetos coletados em algum outro tempo, ou em um tempo qualquer na invenção e na reinvenção da cidade no esforço lingüístico de cada poema.

Seguindo a sugestão do poema abaixo,

PLANO PILOTIS

duas asas partidas
duas pistas falsas
dois traços invisíveis

minha plataforma política
é a plataforma
da rodoviária.

(BEHR, 2007, p. 67)

O poema brinca com o nome do plano piloto; pilotis são as estruturas que sustentam os edifícios residenciais de Brasília (blocos), deixando o pavimento térreo livre para circulação. Mas fica exposto, também, aos olhos de quem contempla a cidade no poema, que, além de um espaço do não-ser (onde as coisas não são e não existem; e em caso contrário, a cidade em questão não será Brasília, mas espaços paralelos onde circulam pessoas, idéias, onde mito e origem são construídos e desconstruídos), Brasília configura-se como cidade invisível, onde é necessário fechar os olhos para poder enxergar – lembrando que enxergar Brasília pressupõe perder, faltar. Dar-se da ausência de algo. Mais uma vez, o poeta escolhe a plataforma da rodoviária, como aquele espaço de dentro e de fora da cidade, numa relação de pertencimento e não-pertencimento a Brasília. Como uma circunferência aberta (pois a circunferência é dotada de vazio, ao contrário do círculo – espaço preenchido) a cidade constitui-se em espaço de traços invisíveis, pistas falsas e asas partidas⁴², um lugar que tende ao infinito, inacabada

⁴² “traços, pistas e asas” os quais, na “cidade real”, seriam os elementos básicos do projeto de Brasília: as avenidas, os eixos e as asas sul e norte a fazer o traçado da cidade. Cabe ressaltar que, em 1987, a UNESCO

em movimento constante. Um lugar de sobrevivência, na boca do poema e do poeta, que engole Brasília, como quem tritura, digere o espaço para que se viva em paz com a cidade. Mesmo que a vida só seja possível em outros lugares e de outras maneiras que não a prevista em Brasília. Paz, serenidade, tranquilidade, ternura no olhar, para definir uma experiência urbana de sobrevivência na cidade e na poesia. Poesia que anda de fusca ou de Kombi⁴³ a fim de chegar ao estado das coisas como elas são, e no ato despojado de “enviar ofícios de estima e consideração ao sr. diretor” respeita e desafia a cidade. Assim, e por essa razão, a poesia ocupa-se da imagem da cidade que não é, e atravessa o sujeito na mesma medida em que é por ele atravessada; sem retorno e sem reconhecimentos, na busca de estratégias para se constituírem: cidade e sujeito. Espaços de labirinto de textos, de traços infinitos e inexistentes.

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

(BEHR, 2007, p. 76)

(Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) elegeu Brasília como Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da Humanidade. Por esse motivo, há quatro escalas que devem ser preservadas, e, portanto, inalteradas na cidade de Brasília. São elas: a *escala residencial* (os blocos compostos de seis pavimentos no máximo construídos sobre o pilotis – estruturas não só de sustentação como também de circulação no piso térreo dos edifícios); *escala bucólica* (preservação das áreas verdes e arborizadas em torno das superquadras); *escala gregária* (setores de convergência da população. Brasília é dividida em setores: comercial, hospitalar, bancário, de diversões, hoteleiro, de autarquias, etc. de modo que cada prestação de serviço tem uma localização específica e já definida na cidade); e *escala monumental* (o traçado do plano piloto: as asas sul e norte e os eixos monumental e rodoviário que dão o formato da cidade).

⁴³ Sintomas da estética inexpressionista analisada por Germano Celant (1988). Questão desenvolvida no capítulo 2 desta dissertação, item 2.1 *Texto, livro e seleção*.

4. UMA POSSIBILIDADE DE FIM

Atravessar a poesia de Nicolas Behr foi, num primeiro momento, a tentativa de perceber a produção do poeta como parte do que se configura hoje como uma poesia do presente. Para além do que significou a chamada poesia marginal dos anos 70, para além da contracultura, a idéia inicial foi desfazer rótulos e estereótipos. Mesmo que a poesia de Nicolas possa ser pensada como expressão tão longe e tão perto do seu momento inicial de produção (1977). Longe e perto na insistência dos livros independentes; na linguagem informal e, certas vezes, arrojada; e por último, na seleção dos poemas da antologia *Laranja Seleta*, lançada em 2007, e que coloca todos os poemas numa sequência de leitura atemporal, de modo que não seja possível identificar o que é produção recente ou não.

Movimento que num primeiro momento focou o procedimento poético, a linguagem, como forma de expressão vinculada a algo de uma tradição estabelecida no Brasil por poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Operação poética que explicita, especialmente, a referência e a reverência a Drummond no texto de Nicolas Behr em poemas como *Política literária* (BEHR, 2007, p. 59) e *Drummond brasiliensis* (ibidem, p. 96); ou em versos como “em tudo, a presença viva / da poesia de Drummond” (ibidem, p. 125). Ainda em outros como “o poeta é dramático e leva tudo até as últimas / consequências para que você tenha / essa vidinha besta” (ibidem, p. 145), no laço com o poema *Cidadezinha Qualquer*: “Eta vida besta, meu Deus”, diz o poema de Drummond. Também, por exemplo, os “ofícios de estima e consideração ao sr. Diretor” (BEHR, 2007, p. 76) que podem lembrar um pouco das “manifestações de apreço ao Sr. Diretor” do poema *Poética* de Manuel Bandeira.

Além disso, uma aproximação com a estética inexpressionista dos anos 70 permitiu perceber o traço de uma arte cética e profana, conforme análise feita por Germano Celant (1988), na dicção poética de Nicolas Behr. Uma poesia ocupada das cenas cotidianas, da banalidade e da transitoriedade do estado das coisas como elas são. Poesia de laranja-seleta, não porque é selecionada, mas porque é uma laranja comum, da poesia da vida comum.

Assim, através do percurso feito, foi possível identificar que o procedimento lingüístico da poesia de Nicolas Behr recorre muito à metáforas, ditados e frases de certa forma já cristalizados na língua, para desestabilizar o sentido esperado, por vezes beirando a literalidade, como nos poemas que seguem:

chegou ao último degrau da carreira
e lá de cima pulou

(BEHR, 2007, p. 87)

como anda o humor
aí em Brasília?
aqui o humor
anda de chapa branca

(ibidem, p. 80)

Os poemas mencionados dirigem a leitura para uma expressão já dada, estabelecida, como na expressão “o último degrau da carreira”, a qual inicialmente, pressupõe uma hierarquia mais alta de uma profissão ou cargo, e é desestabilizada pelo sentido literal de alguém que pula desse degrau, criando, assim, a ambigüidade do poema. Do mesmo modo, a pergunta “como anda o humor aí em Brasília” provoca uma possível resposta acerca de como é, como vai o humor na cidade (verso que também personaliza a cidade) desarmada nos versos que trazem o sentido literal da palavra “andar”: “aqui o humor / anda de chapa branca”. Chapa branca é uma maneira informal e coloquial de designar os carros oficiais do governo. Portanto, é no jogo semântico com as palavras e com expressões lingüísticas cristalizadas que a poesia colhe falas do dia-a-dia, imagens do cotidiano, produz ambigüidades, desestabiliza e distorce sentidos, mesmo que numa quase fronteira entre poesia e prosa.

Posteriormente, a intenção foi relacionar o procedimento poético com as imagens da cidade trazidas pelos poemas do autor. Perceber Brasília e *Braxília* como heterotopias, espaços e contra-espços imbricados em sua construção e que, segundo Foucault (2001), podem ser “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (p. 415) e, ainda, “estão ligadas, mais freqüentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias” (p. 418). A reivindicação mítica para Brasília é a reivindicação de uma origem para a cidade, concebida na metáfora do avião como lugar de progresso, desenvolvimento, evolução, mas, muito mais, na metáfora da cruz, do Santo católico que faz a profecia da origem da cidade, de um descobrimento e da criação de uma identidade nacional. Também, uma perspectiva mais humana pode criar, via poemas, espaços outros, lugares de passagem, de trânsito, circulação de pessoas. Espaços onde a vida acontece, lugares dentro do espaço-cidade e fora do que fora previsto para o espaço-Brasília. O trânsito da rodoviária, o pastel de carne, o caldo de cana, as pessoas circulando e atravessando a rua, são elementos recorrentes e quase redundantes na poesia de Nicolas Behr e são eles que estabelecem um ponto de efervescência na cidade,

nesse caso, *Braxília*.

Em muito dos poemas, *Braxília* não é um espaço mencionado diretamente. É, sim, espaço constituído e arquitetado na língua, e sobreposta à Brasília. Entre elas, na negação, na provocação de dúvidas e incertezas, e no estranhamento com a cidade empírica, o sujeito se constitui. No abrir e fechar de olhos, para que a modalidade do visível torne-se inelutável (DIDI-HUBERMAN, 2005) naquilo que se perde, escapa, e permite ao sujeito enxergar a cidade, mesmo que outra, como *Braxília*, mesmo que nos espaços-outros em Brasília.

Finalmente, percebo que além dos pontos de contraposição desses espaços, há uma espécie de encontro entre eles e que ocorre na anacronia de Brasília, uma cidade projetada para o futuro, mas que ao mesmo tempo reivindica uma origem. O momento em que Brasília e *Braxília* se tocam é dado onde todos os tempos são possíveis, como “lugares-outros” que tendem ao infinito. Tempo ausente, para lembrar mais uma vez, também nas páginas do livro, organizado numa temática e não numa cronologia, mesclando os poemas do final dos anos 70 com a produção mais recente do escritor. Dessa maneira, a organização do livro compõe também uma poesia sem tempo e de todos os tempos. Poemas que permitem então esse andar entre a infância (num movimento de recordação e lembrança), entre os elementos mais simples, banais e transitórios na vida cotidiana, e entre Brasília e *Braxília*, independentemente de fases e marcações temporais.

Portanto, percebo que o percurso armado nesse trabalho identifica-se muito com o próprio movimento feito pela poesia de Nicolas Behr. Sem esgotar o desejo e a aventura de explorar o poema, como uma travessia constante e que não cessa, de um sujeito na cidade, pela cidade, na poesia e pela poesia, num movimento infinito e inacabado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n.1, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Bradesco Seguros, Nova Aguilar, 2001.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

AZOUGUE, Rio de Janeiro, n.12, fev. 2007.

BANDEIRA, Manuel Bandeira. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BARBALHO, Alexandre. *Cultura e imprensa alternativa: a revista de cultura O Saco*. Fortaleza: Editora UECE, 2000.

_____. *Relações entre estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1998.

BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. *Poesília: poesia pau - Brasília*. Brasília: LGE, 2005.

_____. *Primeira pessoa*. Brasília: LGE, 2005.

_____. *Braxília revisitada*. Brasília: LGE, 2005. Vol.I.

_____. *Vinde a mim as palavrinhas*. Brasília: LGE, 2005.

_____. *Menino Diamantino*. Brasília, 2003.

_____. Entrevista. *Entrelinhas*. Editor-chefe Manuel da Costa Pinto. Direção de Hélio Goldsztejn. Apresentação de Paula Picarelli. Programa com apoio da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo: TV Cultura de São Paulo, 24 ago. 2008.

_____. Enquanto esperamos pelo ano de 1984. *Sopa de poesia*, Salvador, n. 5, p. 16-18, julho, 2006. Entrevista concedida a Gustavo Felicíssimo.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

____; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A Aventura da Modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRITO, Antonio Carlos de. [Cacaso]. *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

____. *Não quero prosa*. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. Unicamp/Ed. UFRJ, 1997.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite et al. *As cidades da cidade*. Org. Carlos Antônio Leite Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CABAÑAS, Teresa. *A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença*. Disponível em: www.artifara.com. Acesso em 10 mai. 2006.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

____. E elas leram... *Travessia*, Florianópolis, n.21, p.160-171, 1990.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARVALHO, Flavio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

CELANT, Germano. *Unexpressionism. Art beyond the contemporary*. New York: Rizzoli, 1988.

CHACAL; CHAVES, Chico; VILHENA, Bernardo. *Poesia por vias transversas. Escrita*. Revista mensal de Literatura, São Paulo, n. 19, p. 3-14, abril, 1977. Entrevista concedida a Astolfo Araújo e Wladyr Nader.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade. O prestígio do novo: Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COHN, Sérgio (org). *Nuvem cigana. Poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

DANIEL, Claudio, et al. *Na virada do século – Poesia de invenção no Brasil*. Org. Cláudio Daniel e Frederico Barbosa. São Paulo: Landy, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

FILHO, Armando Freitas; HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro, Europa empresa gráfica e editora Ltda., 1980.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Col. Ditos & Escritos, vol. III. 2ª ed. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 jan. 1980. Folhetim, n. 156.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 fev. 1982. Folhetim, n. 267.

FRANCISCO, Severino. Poesia Behr no meio do eixão. Crônica da Cidade. *Correio Braziliense*, Brasília, 04 jul. 2005.

FREYRE, Gilberto. *Brasis, Brasil, Brasília*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa; VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito*. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. (Org.). *Sergio Milliet 100 anos*. Trajetória, crítica de arte e ação cultural. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

Guiarquitetura Brasília. São Paulo: Empresa das Artes, 2000.

GUIDIO, Milena Cláudia Magalhães dos Santos. Cacaso não é bem o caso do acaso. *Revista de Letras*. São Paulo: UNESP, n. 45 (1), p. 117-134, 2005.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de La Poesía*. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sessenta. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *26 poetas hoje*. 6ª ed. Antologia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. (1ª edição: 1976)

_____. *Impressões de viagem*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____; PEREIRA Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. Antologia de poesia brasileira hoje. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.42/43, jul-dez, 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.

MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*. Brasília: Editora do autor, 2004.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Edições Vendaval, 2005.

PAZ, Octavio. PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.

PEDROSA, Celia. (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira*. O enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mario Quintana. São Paulo: Paulicéia, 1997.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Para uma teoria de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. Havana: Casa, 1975.

RIBAS, Otto, et al. *Visões de Brasília: patrimônio, preservação & desenvolvimento*. Org. Otto Ribas. Brasília: Instituto de Arquitetos do Brasil, 2005.

RICHARD, Nelly. La condición centro-marginal pós-moderna. *Travessia*, Florianópolis, n. 29-30, p. 55-59, 1997.

SANTIAGO. Silviano. Às margens plácidas de Itabira. *Margens/Márgenes* – Caderno de cultura, Belo Horizonte / Mar del Plata, n.1, p.4-5, 2001.

_____. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. Calidoscópio de questões. In: TOLIPAN, Sérgio, et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 25-28.

_____. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1976.

_____. Entre Marx e Proust. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 jun. 1981. Folhetim, n. 231.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. *Ora (direis) puxar conversa!* Ensaaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Vontade e corrosão na poesia de Drummond. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 2001. Mais!, p. 20-21.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente*. História e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

SEVCENKO, Nicolau, et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

SILVA, Ernesto. *História de Brasília*. Um sonho. Uma esperança. Uma realidade. Brasília: Linha Gráfica Editora, 1997.

SIMON, Iumna. Esteticismo e participação. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.26, p.120-140, março, 1990.

____; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.12, p. 48-61, junho, 1985.

SMITH, Barbara Hernstein. *Contingencies of value*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

SZABOLCSI, Miklós. *Literatura universal do Século XX*. Principais correntes. Trad. Aleksander Jovanović. Brasília: UNB, 1990.

VIRNO. Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ANEXO A

CAPA DO LIVRO *EU ENGOLI BRASÍLIA*

BRASILIENSES #1 POR CARLOS MARCELO

NICOLAS

BEHR

eu engoli Brasília

ANEXO B

LISTA CRONOLÓGICA DOS LIVROS LANÇADOS PELO AUTOR

Livros Mimeografados

Iogurte com Farinha. agosto 1977

Grande Circular. junho 1978

Caroço de Goiaba. julho 1978

Chá com Porrada. julho 1978

O que me der na telha. [Impedido de publicar, por ordem judicial, entre 15 de agosto de 1978 e 30 de março de 1979, escreveu poemas utilizando telhas como suporte]

Bagaço. maio 1979

Com a Boca na Botija. junho 1979

Parto do Dia. julho 1979

Elevador de Serviço. agosto 1979

Põe sia nisso!. agosto 1979

Entre Quadras. agosto 1979

Brasília Desvairada. setembro 1979

Saída de Emergência. setembro 1979

Kruh. outubro 1979

303F415. julho 1980

L2 Noves Fora W3. novembro 1980

Porque Construí Brasília. 1993

Beijo de Hiena. 1993

Pelas Lanchonetes dos Casais Felizes. 1994

Segredo Secreto. 1996

Estranhos Fenômenos. 1997 (Antologia, seleção do autor, 1977-1997)

Viver Deveria Bastar. 2001

Umbigo. 2001

Poesília. poesia pau-brasília. 2002

Lançamentos Independentes – impressos em off-set

Menino diamantino. 2003

Brasília revisitada. 2004

Peregrino do estranho. 2004

Eu engoli Brasília. 2004

Poesília. Poesia pau-brasília (Coletânea de poemas sobre Brasília, 1977-2001). 2005

Restos vitais (Coletânea). 2005

Iogurte com farinha (1977)

Grande Circular (1978)

Caroço de goiaba (1978)

Chá de porrada (1978)

Bagaço (1979)

Vinde a mim as palavrinhas (Coletânea). 2005

Com a boca na botija (1979)

Parto do dia (1979)

Elevador de serviço (1979)

Põe sia nisso! (1979)

Entre quadras (1979)

Brasiléia desvairada (1979)

Saída de emergência (1979)

Kruh (1979)

303F415 (1980)

Primeira pessoa (Coletânea). 2005

Porque construí Braxília (1993)

Beijo de hiena (1993)

Pelas lanchonetes dos casais felizes (1994)

Segredo secreto (1996)

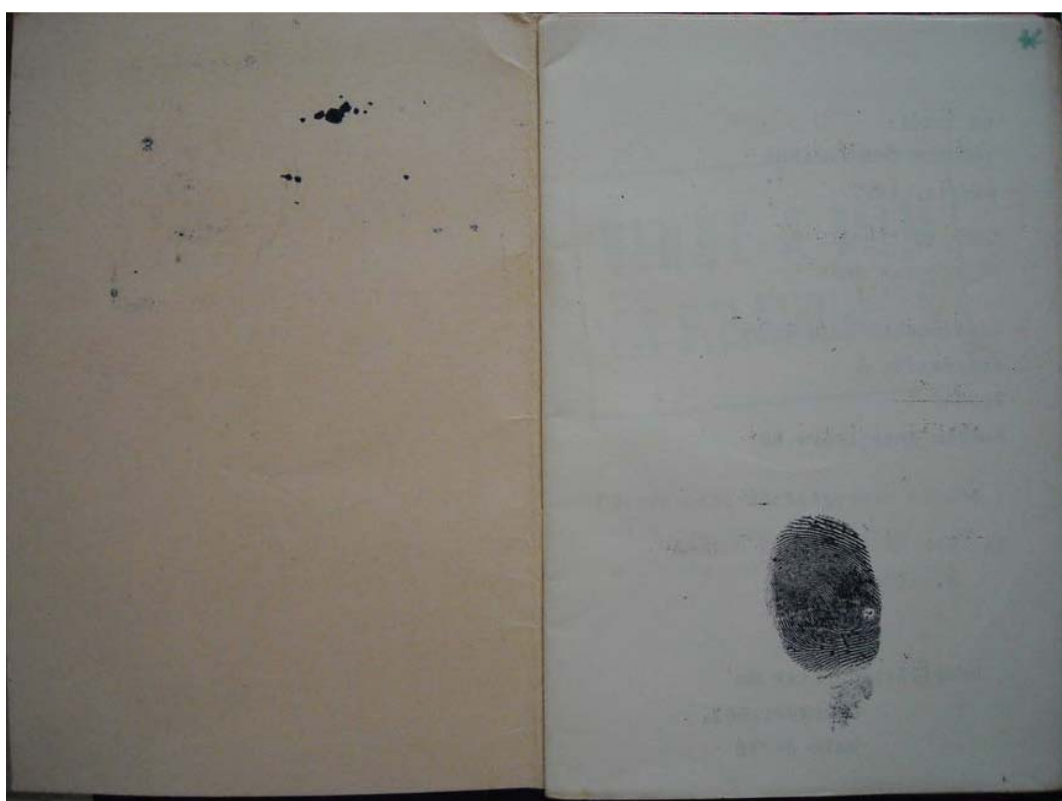
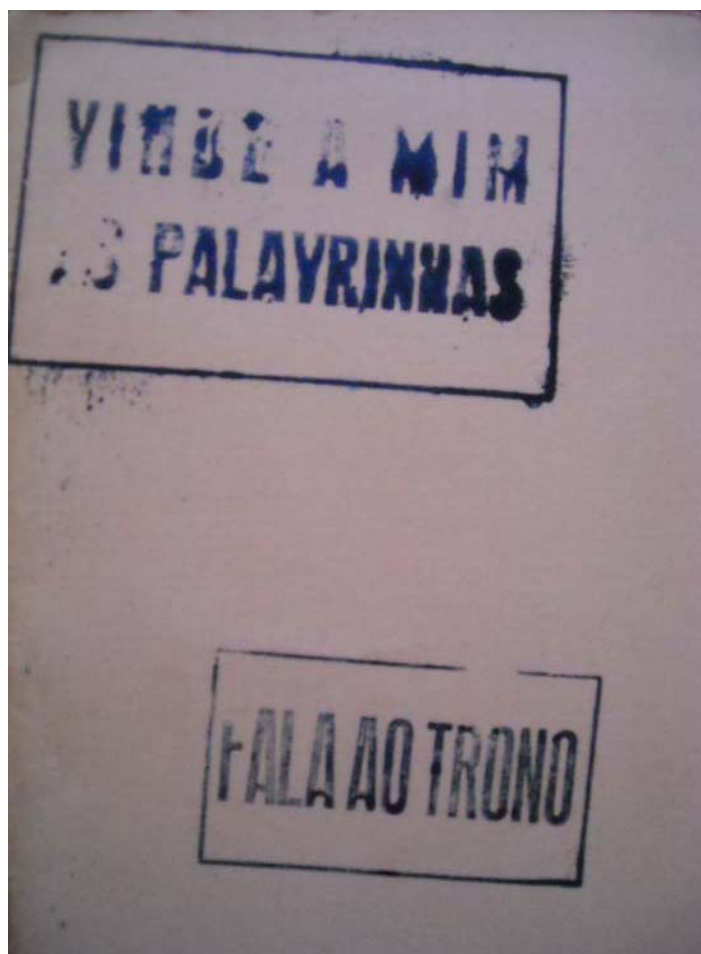
Viver deveria bastar (2001)

Introdução à dendrolatria. 2006

Antologia (1977-2007) - Lançamento Editora Língua Geral

Laranja Seleta. 2007

ANEXO C
REPRODUÇÃO DE ORIGINAL MIMEOGRAFADO (1978)



do autor:

IOGURTE COM FARINHA

poesia, 1977

Copyright (c)1978

by Nicolas Behr

direitos desta edição

reservados à

POBRÁS

Poesia Brasileira SA

(edição mimeografada pelo autor)

PS. Vem aí CAROÇO DE GOIABA

aguardem!

brasília, capital da

desesperança,

maio de 78

VINDE A MIM AS PALAVRINHAS

este trabalho é dedicado
a alguém que acaba de nascer

olha, gente fina,
é o seguinte:
cada página deste livrinho
contém 2 poemas

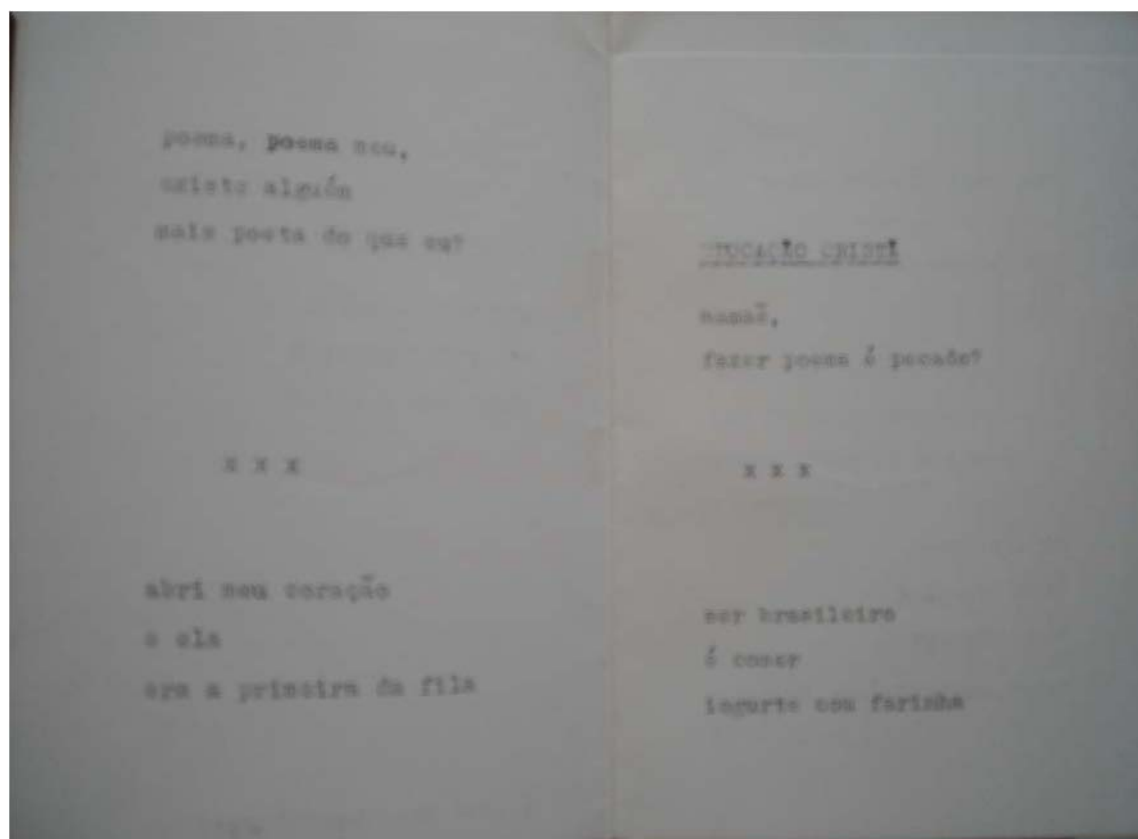
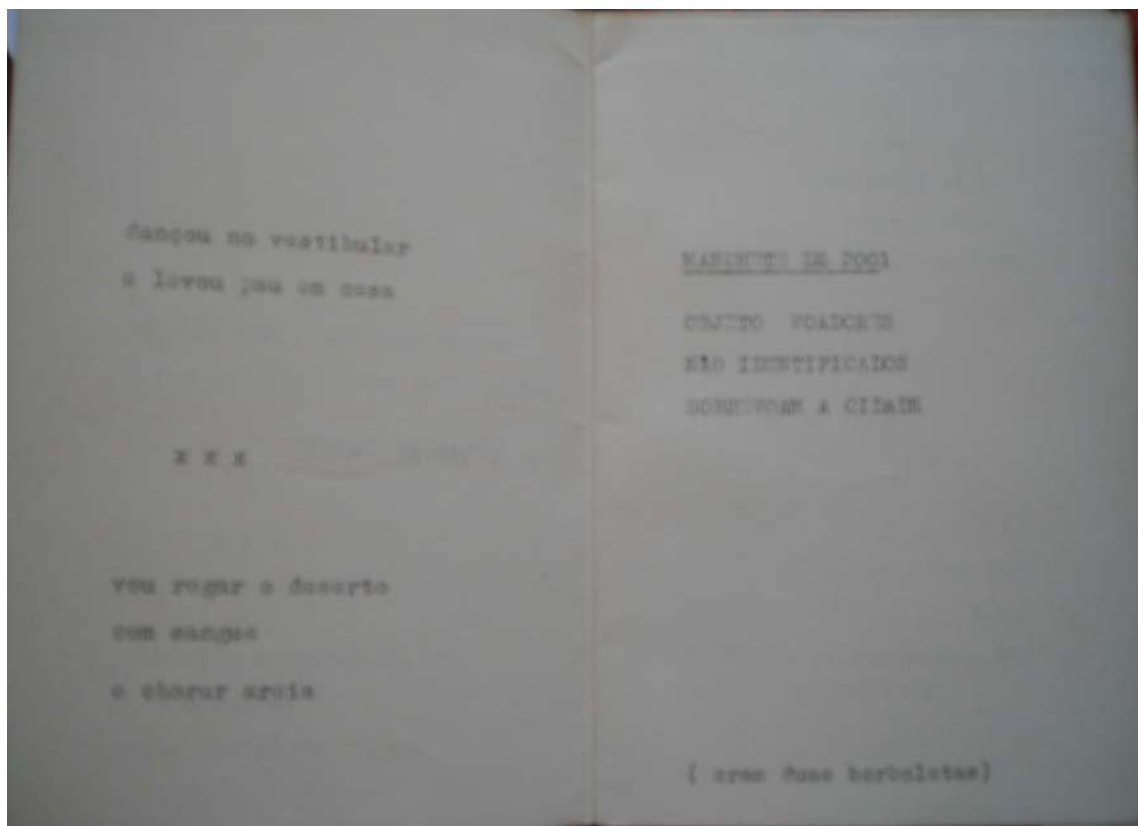
a poesia da gente tá muito mais
preocupada com o leite das
crianças do que com o mel dos
deuses

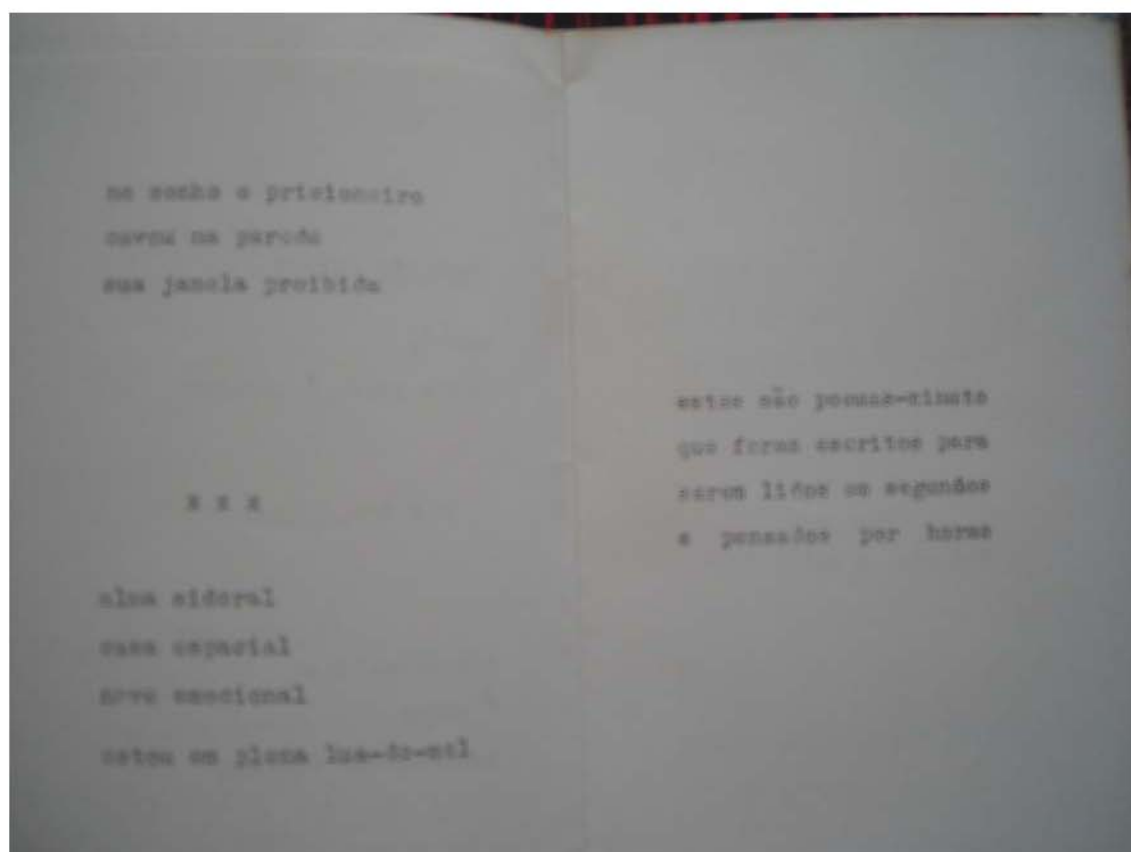
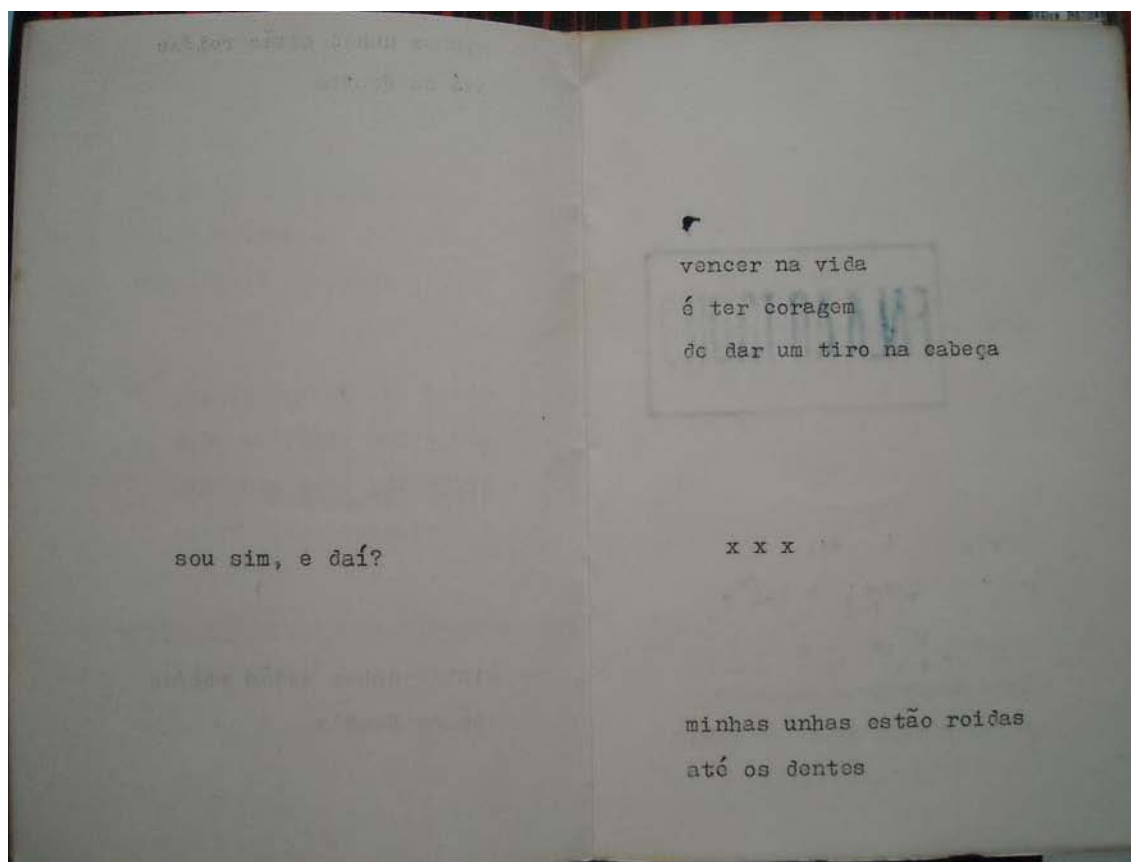
aos 23 anos do primeiro tempo
a vida falha
mana jogada sensacional

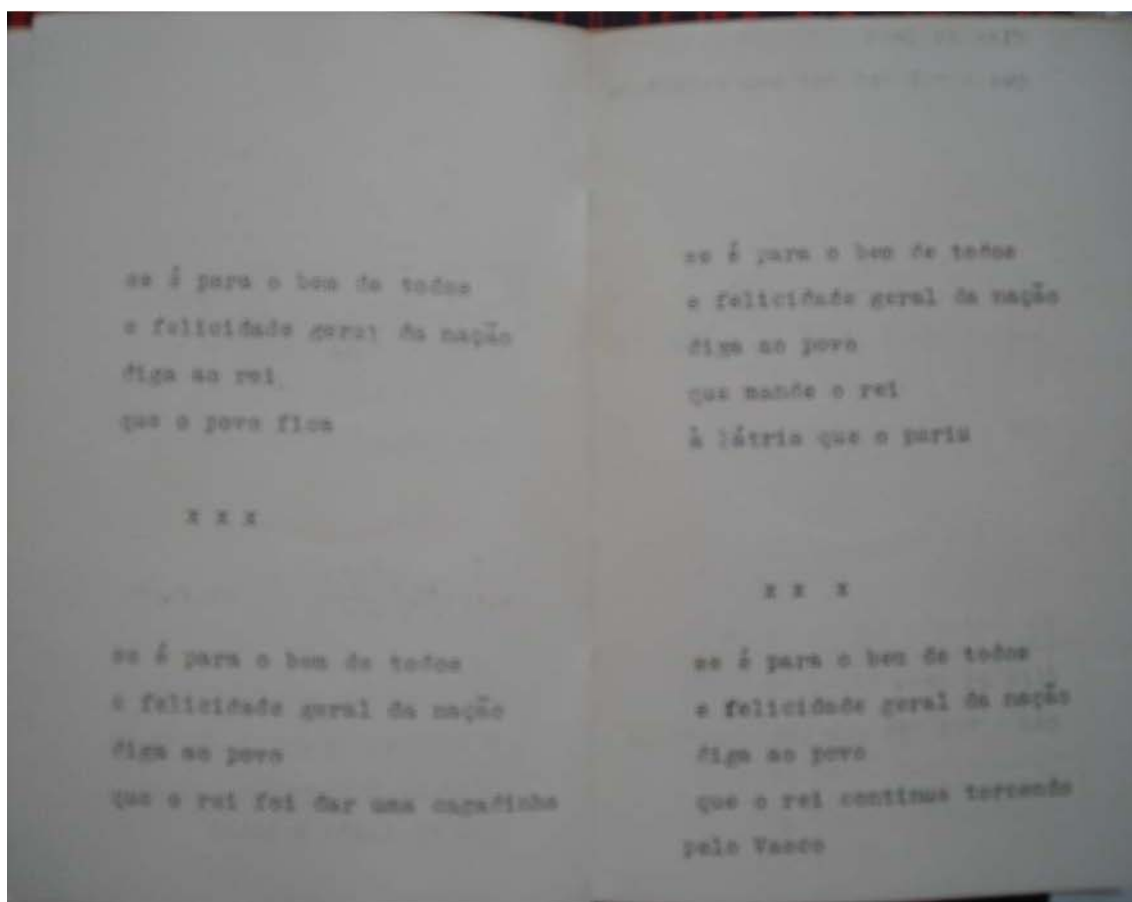
xxx .

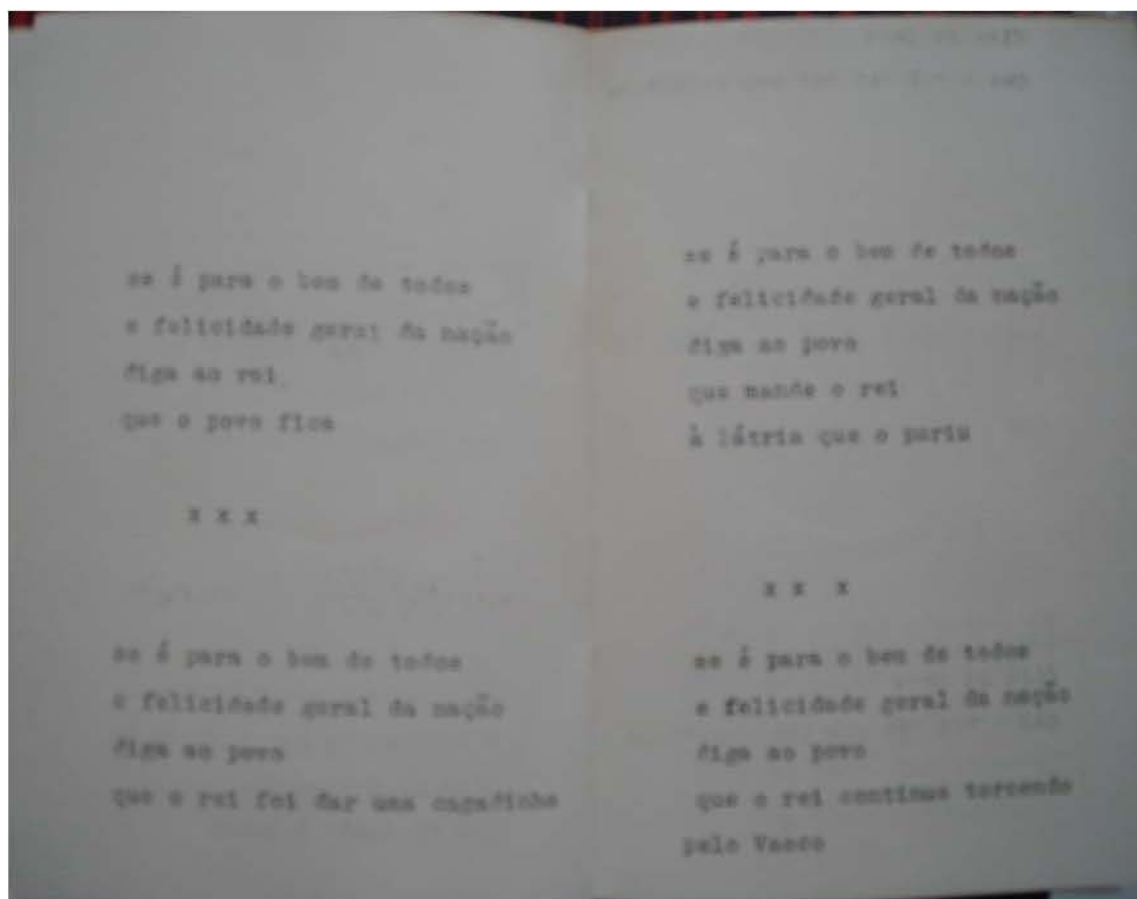
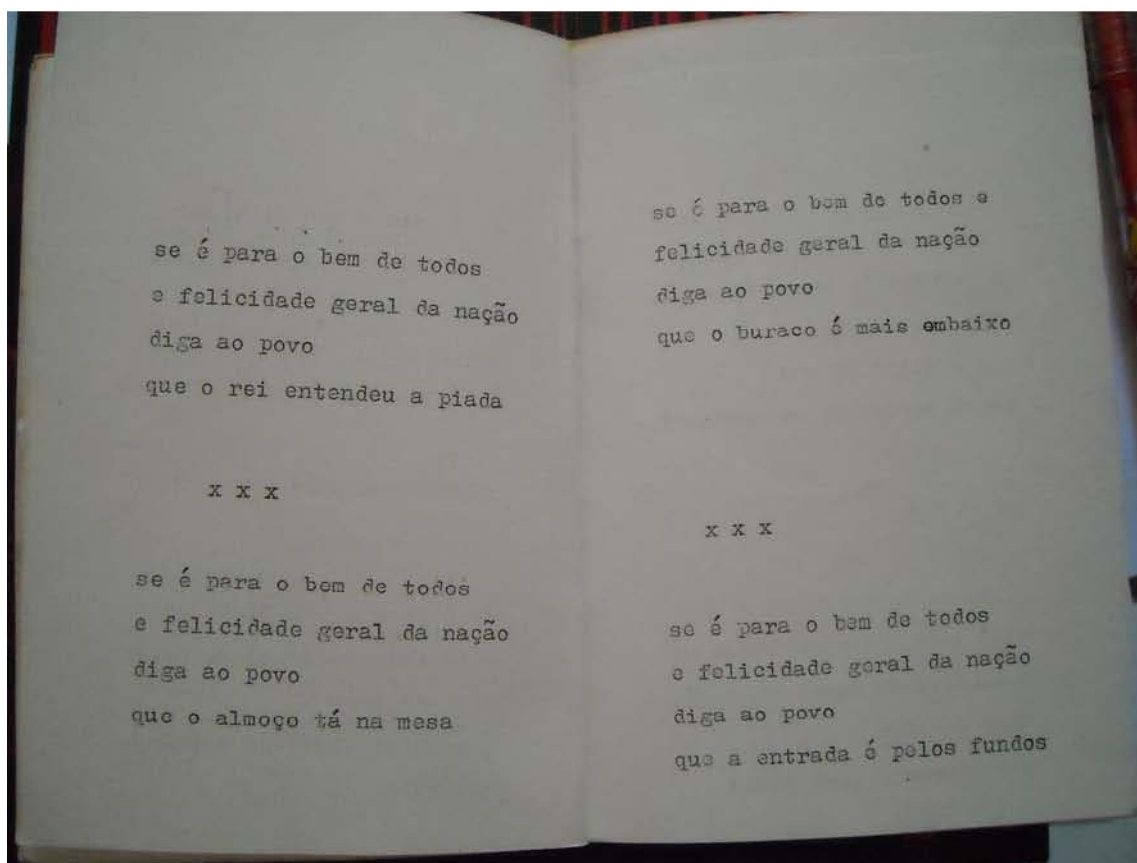
cristão que não peca
não é cristão
nem é pecador

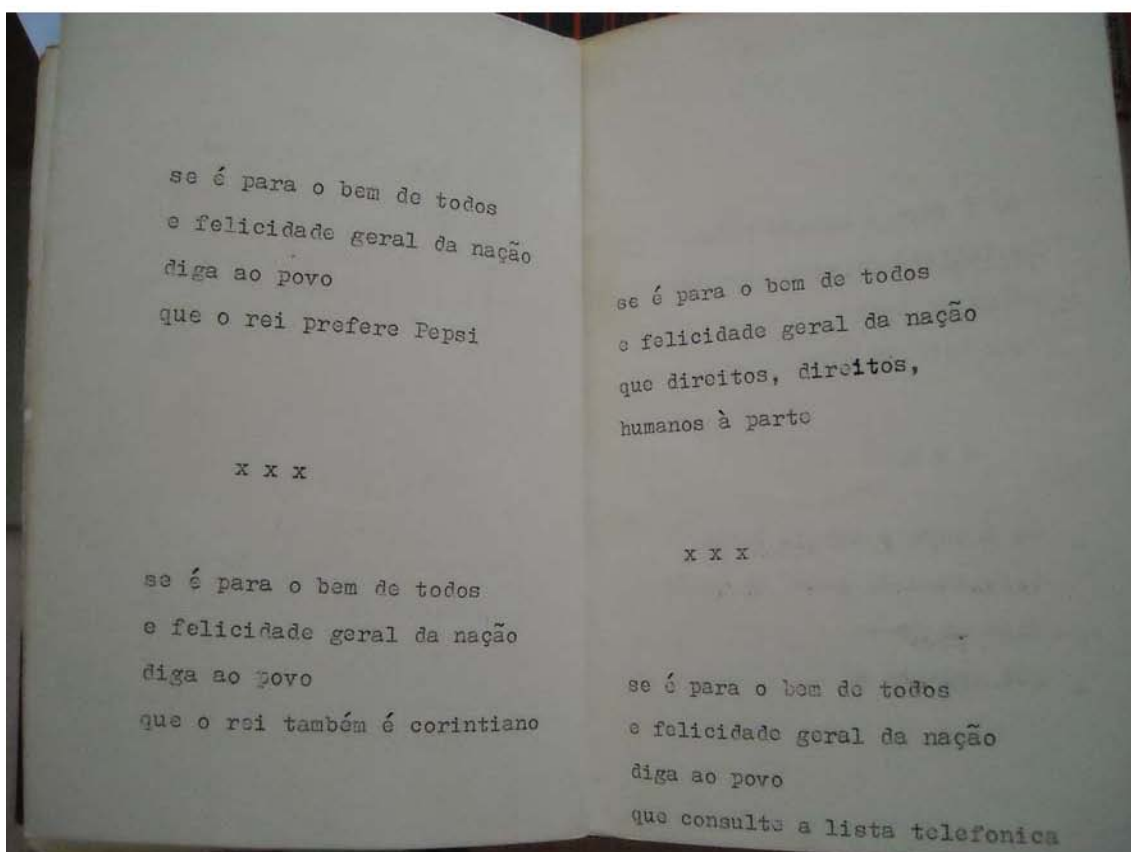
é ateu

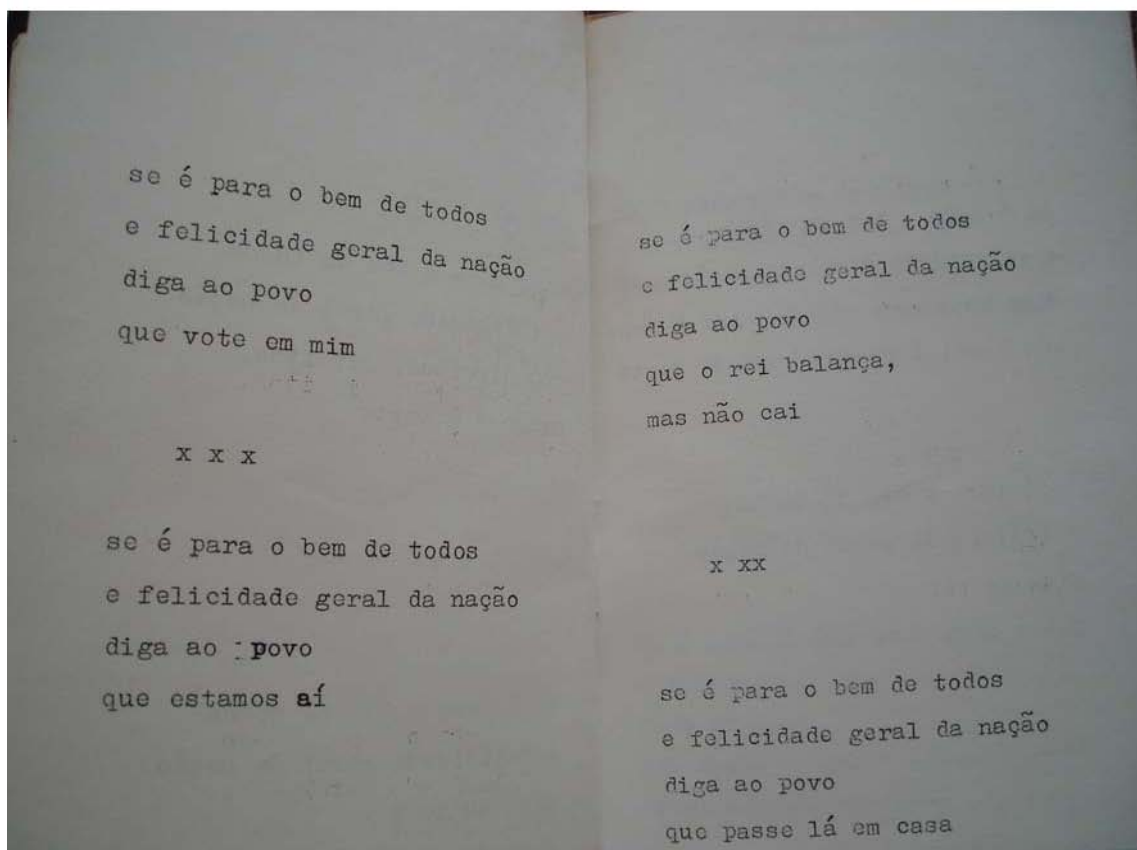
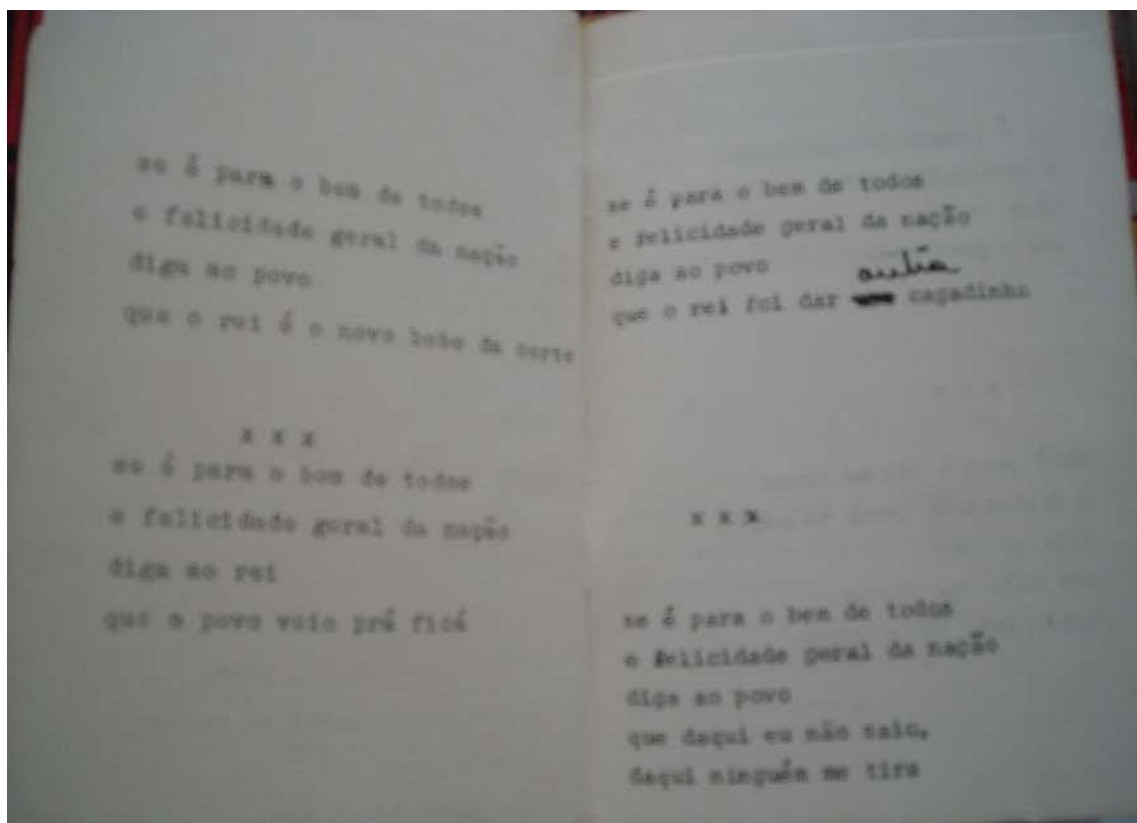












se é para o bem de todos
e felicidade geral da nação
diga ao rei
que o povo fica

x x x

se é para o bem de todos
e felicidade geral da nação
diga ao povo
que hoje vai faltar
agua, luz, pão e circo

se é para o bem de todos
e felicidade geral da nação
diga ao povo
que a classe média
acaba de ser desclassificada

x x x

se é para o bem de todos
e felicidade geral da nação
diga ao povo
que não se esqueça de mim,
não se esqueça de mim,
não desapareça...

quem escreveu, imprimiu e está
tentando passar prá frente este
livrinho é Nicolas Behr, autor
do "best-seller" IOGURTE COM
FARINHA (mais de 5.000 exemplares
vendidos!) que está na sua 12ª
edição.

seguinte:
só escrever não basta,
ou como dizia Torquato Neto:
UM POETA NÃO SE FAZ COM VERSOS

IOGURTE COM FARINHA

OS PEDIDOS DEVERÃO SER
FEITOS PARA: NICOLAS BEHR
SQS 415 - BLOCO F - APT. 303
70.000 - BRASÍLIA D.F.
O PREÇO DE CADA EXEMPLAR
É 15 CRUZEIROS.

ANEXO D

RESENHA DO LIVRO *LARANJA SELETA* PUBLICADA NO JORNAL *DIÁRIO CATARINENSE*, EM 16 AGO. 2008

Movimento em travessias

Em *Laranja Seleta*, da editora Língua Geral, os poemas marginais do piloto de mimeógrafo Nicolas Behr ganham a sua primeira antologia

FOR LARGE BIRDS EASTERS *

Lezania Sclero é a antologia do poeta Nicolas Behr lançada em fins de 2007. Nas primeiras páginas do livro, o poeta se apresenta: "Sou um dos últimos representantes da chamada 'poesia marginal' [...]" O último e não o mesmo. Último, pois também fora o escritor mais novo a participar, tardiamente, das manifestações de um grupo de poetas também denominados de "geração mimeógrafo", a favor de uma outra poesia, vinculada a uma estética cotidiana e cidadã, durante a década de 1970, e capaz de estabelecer uma relação mais direta com o público leitor. Para além dos estilos e estereótipos, há os que foram alçados pelas editoras, os que foram esquecidos pela crítica e aqueles que seguiram com publicações independentes. Caso do poeta Nicolas Behr.

Cacáfon Francisco Alvim e Chacal tiveram seus poemas da década de 1960 a 2000 reunidos em antologias publicadas pela editora Cosac Naef, lançados, respectivamente, em 2000, 2004 e 2007. *Laranga Seleta* é publicada, não apenas antologicamente, pela Lingua Geral, nova editora que se firma em território nacional com a proposta de lançar apenas escritores lusófonos. E em como se compõe uma poesia fora de círculos.

Nicolas Pêche é escritor de França, e sua poesia tão intensa ou sublimar nosse universo quanto o próprio poeta. Durante tempo ali boje, além de ramos de poesia inspirados em livros notáveis de "antologia", resta, ainda, a não vinculação no círculo Rio-São Paulo. Porque sua poesia também não pertence a esse universo. E, seu aspecto completo que em resíduo e enriquecimento, Poética e Infância. Poesia baseada na que ele viveu, aquela que criou e, finalmente, a cidade no bairra, ra-

extensiva e não-funcional e faz contraponto à cidade-capital-poder. Além disso, aponta para a arquitetura, para o planejamento de um espaço que rememora Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e JK. Mas há, ainda, a ironia, o humor, os poemas em pilulas, e, portanto, os laços com a tradição.

Modernismo arrastado na licença poética: "o poeta dá sua morte / discute com o poeta / dá sua suã / pra ver qual deles / é capaz de bater / o poeta do plano físico [...]". E, mesmo sentido, tanto a cidade quanto o ato poético sejam, talvez, compostos na "cidade toda paisagem" de Drummond: "Ei, Paredão em volta das casas: / Em volta, paredão, das almas: / O paredão dos precipícios, / O paredão familiar, // Biso listas de paredes / O paredão e a propriedade, / onde passar ou não passar / é a mesma forma de prisão." Brasília como prisão estabelecida pela identidade de ser e estar nesse espaço: o poema como precipício — local de fuga e busca, no entanto, sem suporte para amortecer a queda ("não encontrar no poema / uma palavra / a qual se agarrar // O poema é biso, de vidos / ditosões em guardanapos crescentes / bistos com garças opostas // turbulento rio / de palavras-curentões // o poema não salva o afogado").

Brasil não é mais nem ponto de chegada ou de partida. É local de experiência poética que abala seus muros sem tempo e sem espaço. É cenário e ausência. De sem, de querer. É conflito. De quem, paradoxalmente, não sabe se permite a vida ou a morte no deserto de aflição e exílio. Torna-se árduo em excessos, onde a pulcrícia poética compõe-se no inusado elemento capaz de fertilizar. É da cidade e pela cidade que a poesia é tocada.

Renato Condino Gomes, em seu livro *Trabalho em Colômbia: A Colômbia, confere ao texto a capacidade de ex-*

A black and white portrait of a man with a full beard and glasses, wearing a light-colored button-down shirt. He is looking directly at the camera with a slight smile. In the bottom right corner, there is a small inset image of a book cover featuring a stylized apple and the text "The Apple" and "George Orwell".

pressas a semelhança no ato de ver a cidade, processo que cria lugar e metáfora, "tendo em conta racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas". O texto de Nícolas Beltr forma-se nas metáforas, que não mantêm relações contínuas e ordenadas, mas, ao mesmo tempo, colocam o leitor nos pontos abertos ao longo da travessia pela cidade arquetípica na língua do poeta. É, se, para Roberto Cordeiro Gomes, a cidade torna-se "labirinto de ruas feitas de tentos".

a cidade de Nicolas é também feita
feita de ruas, blocos, quadras e super-
quadras ("bloco / ruas / quadras /
superbloco, esta cidade / é uma aula de
geometria").

Francisco Abram define o percurso político de Nicolas como "poesia e movimento". Perfil poesia em movimento, Nicolas é um escritor que está em busca contínua, seguindo to arqueológico constante através de um traço inabalável. Para isso, a favor da diversidade de *La novela*.

Silvío e, portanto – por natureza – do próprio nome – a seleção. Não é organizada de acordo com os livros do escritor ou cronologia, e, sim, por momentos, ou para expressar melhor, movimentos poéticos. Os primeiros, um retorno à infância. O segundo, um encontro e assimilação da cidade, seja ela Brasília (o espaço físico e ideológico) ou Brasília (o avesso, espaço da imaginação e circulação de pessoas, ideias, sentimentos, valores, emoção). E, finalmente, o terceiro movimento, a metáfora. Por isso a ideia de travessia e movimento é constante, não-linear, mas que busca, via memória e exercício linguístico no corpo do poema um lugar. E arquiva-se. A ponto de sustentar Brasília e tentar reconstruir seu destruído, traidor linguístico e histórico. Arqueologia para um poeta que esclarece no primeiro verso do livro: “Não gosto de arqueologia”. O texto, datado da década de 1980, chama-se *Poesia arqueológica, ou herói*, afirmando não possuir indagação do título a vinculação desejada pelo poeta.

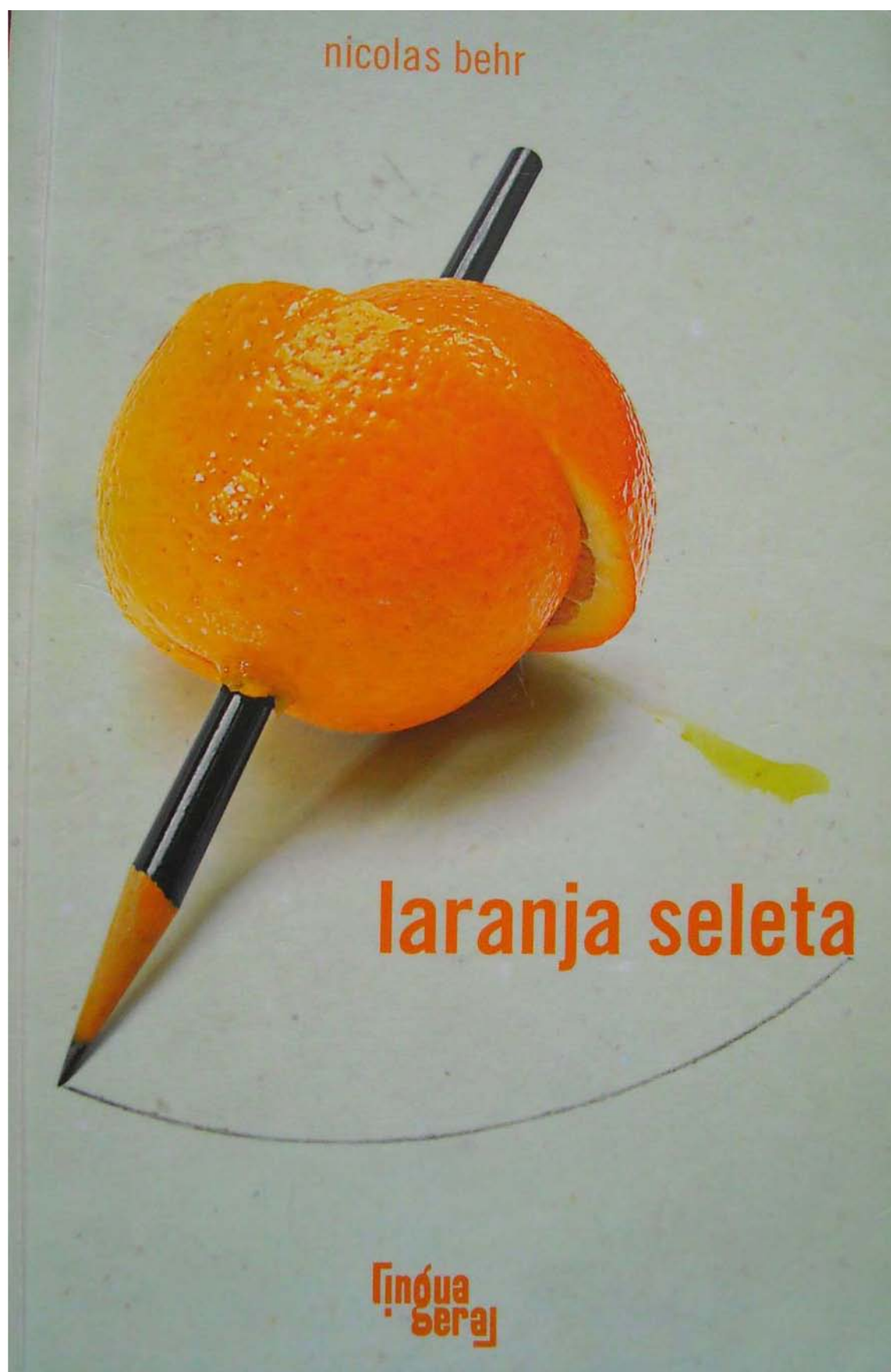
Hoje, entretanto, os argonautas aben-
to em Lameira São João pincelam as
ruínas de uma cidade pendida
nos braços de uma infância in-
cabível e de um sujeito sem pos-
síveis declínios. João é, ao mesmo
tempo, abarco em transe, enquanto
infância: sua paixão e seu mar.
Mas Brasília não deu traseiras.
Também não se fez a traseira de
squadra. Partiu e não, mais: te-
na-se inescusável, "menda de
cidade / bosta de cidade / posta-
da de cidade / há anos esta cidade
é que cidade?", quando chegou
já insulso derrochado / ou minis-
tério e a catástrofe / a moderniza-
ção, uma trizete / tanto cinem-
to derrochado / foi só não com-
destruíam / porque o resto ainda
não existia".

E, como uma breve biografia, qual é dedicada ao *Primeiro da Boca* — Brasília e os territórios que dela derivam, bem como o percurso do poeta traçado em *Luzia*. Se há, talvez, sem palavras da poesia, além de "rascais do desejo", há, sem margem, exatidão linguística. Uma linguagem que pareça diluir e dramas do poeta para tentar abarcar uma urbanidade vasta feita de luz e sombra. É o nome de Nicolas Borchia, a presença do mesmo gesto que, no espaço-poema, dá origem a Brasília. "Um gesto primeiro. O primeiro, se cruzando, o primeiro, até a cruz. O cruzo quando se beija e se zinda".

² For details see e.g. the paper by J. J. McManus and J. A. McManus in this issue.

ANEXO E
CAPA DO LIVRO *LARANJA SELETA*. NICOLAS BEHR, 2007.

nicolas behr

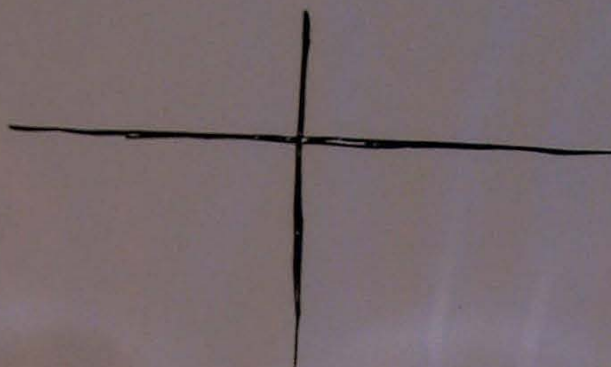


laranja seleta

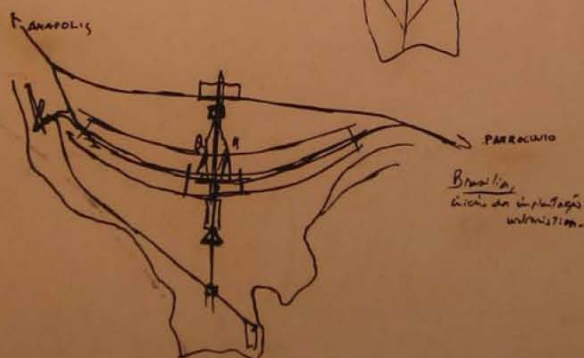
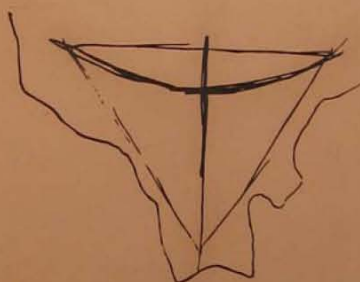
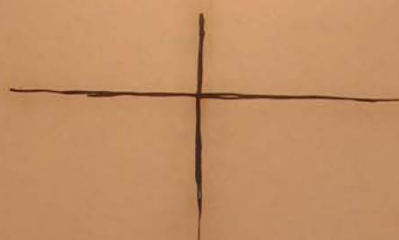
Lingua
Geral

ANEXO F

**IMAGEM DO TRAÇO INICIAL REFERENTE AO PROJETO PARA
BRASÍLIA, COM A LEGENDA EXPOSTA NO MEMORIAL DE LÚCIO
COSTA – ESPAÇO LÚCIO COSTA, PRAÇA DOS TRÊS PODERES,
BRASÍLIA, DF.**



Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar
ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo
reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.



ANEXO G

ENTREVISTA CONCEDIDA POR NICOLAS BEHR – 23 JAN DE 2009

1) Como foi o primeiro contato com o chamado “movimento marginal”, nos anos 70? O que aquele momento significa / significou pra ti?

Meu primeiro contato com a chamada “poesia marginal” foi por volta do ano de 1976, quando saiu a antologia *26 Poetas Hoje* e aquela entrevista dos “marginais” na *Revista Escrita*. Eu já escrevia nessa época, rabiscava algumas coisas. E o momento era de grande efervescência literária, com os contistas mineiros, os poetas marginais, a luta contra a censura, a ditadura. E eu tinha 18 anos. E andava com gente bem politizada, que comprava *Pasquim*, *Movimento*, *Opinião*, *Versus...* e outros jornais alternativos. O que o movimento significa pra mim: ah, significou uma abertura pro mundo, que eu não precisava só ficar consumindo cultura, mas também produzir cultura. Deixar de ser mero consumidor. Dar a minha versão. E sem precisar passar pelo crivo de ninguém, de nenhum medalhão (ou merdilhão), de nenhum acadêmico, de nenhuma censura. (Minha ousadia resultou na visita do DOPS lá em casa, na hora em que eu estava montando os livrinhos (grampearam meu telefone) - 15 -08 - 78, Governo Geisel). Hoje o movimento é apenas um pôster na parede...

2) Em relação a tua produção desde que começou a escrever até hoje, concordas com a afirmação de que “Brasília é musa”? Em que sentido?

Brasília é mais obsessão do que musa, propriamente dito. Brasília é uma cidade que me traumatiza, e isso eu alimento. Eu alimento meu conflito com Brasília, pois daí nasce a minha poesia. Sim, hoje estou mais em paz com a cidade, já nos entendemos. A poesia é minha forma de diálogo com essa coisa nova, essa proposta incrível que é Brasília. E eu tive a sorte de chegar bem no início, e não ter nascido aqui. Se eu tivesse nascido aqui não haveria impacto. Do impacto nasceu minha poesia. Minha indignação, minha revolta, minha angústia, minha tentativa de estabelecer um diálogo. Acho que estabeleci. Hoje eu e Brasília nos entendemos, nos respeitamos.

3) Não queres se tornar refém de Brasília, certo? Então como fazer isso? Como não se tornar refém da cidade?

Acho que se eu morasse em Salvador...iria escrever sobre Salvador. Não tem jeito. É alguma coisa forte para “cantar” o lugar, dialogar com ele. Enquanto eu viver vou escrever sobre Brasília (a última coisa que quero fazer em Brasília é morrer)... Mas quero também publicar outros poemas, como esse MENINO-LAMBARI sobre minha infância. Por um lado, tenho que reconhecer que sou refém de Brasília pois vivo aqui. Mas gosto de ser refém, entende? Não é nenhum conflito. Não tento fugir de Brasília, pelo contrário. Quero estar cada vez mais em contato, físico, poético, amoroso, com Brasília.

4) Quando surgiu Braxília? Tem algo que te incomoda nessa cidade imaginada, paralela à Brasília?

BraXília surgiu de um erro de datilografia. Ainda usava aquelas máquinas de escrever e errei algo e coloquei um “x” sobre o erro e aí vi... BraXília... e deu aquele estalo. Na verdade eu já escrevia sobre Braxília desde que cheguei. Em Braxília nada me

incomoda, a não ser o fato de não haver nada a incomodar... é utopia pura. Uma cidade de gente feliz, só isso.

E em Brasília? O que te incomoda e te agrada na cidade de fato?

Me incomoda o poder. Acho que Brasília foi construída com a finalidade errada pois o poder não a merece. E eu acredito mesmo que um dia Brasília vai deixar de ser capital e se chamar BRAXILIA. A capital vai sair daqui por duas razões: sentimento nativista vai expulsar a capital ou a cidade vai se tornar tão grande, tão grande, que se auto-inviabilizará enquanto capital... O que me agrada em Brasília? Ah, me agrada a idéia, a tentativa que é Brasília. Que bela tentativa. Que proposta. E eu reajo a esta proposta, dou minha opinião. Eu acho que não temos como fugir de Brasília, temos que encarar a cidade. E isso eu faço. Muitas coisas me agradam aqui: o verde, os grandes espaços, o traçado arquitetônico, a idéia de Lúcio Costa... E minha poesia também quer ser assim como Brasília: luminosa, clara, criativa, sintética... é isso que eu busco...

5) Já afirmaste que és um “dendrólogo – estudioso das árvores, com poemas mais longos e mais pensados”. Ainda? Como pensar o poema? Ou a poesia?

Tenho fases de poemas longos e fases de poemas curtos. Sou melhor nos curtos, acho. Mas às vezes deixo a veia poética sangrar e saem uns poemas maiores. Como pensar o poema? Boa pergunta: o poema vem por si mesmo... não adianta chamar, ele vem. E você tem que estar preparado para recebê-lo. E ele, o poema, vem nas horas mais impróprias... E às vezes tu te prepara, e nada... o poema some. Às vezes tenho uma idéia e aquilo fica martelando na minha cabeça, martelando, até ir pro papel... e às vezes dá certo, às vezes o poema dá certo. Muitas vezes é uma idéia, fica te martelando, mas quando vai passar pro papel não dá em nada. Isso também acontece. Ah, pensar a poesia. Poesia está muito ligada à sensibilidade, e eu, te confesso, não me acho um cara muito sensível, não suficientemente sensível para me considerar poeta, entende? Quando eu leio poemas por aí eu digo: uau, isso é que é poesia. Esse cara sim, é poeta. Eu? Eu com meus versinhos capengas? (tá bom, tá bom, nunca tive uma auto-estima muito alta mesmo... mas não tem jeito. Só sei escrever desse jeito que escrevo, e não tenho como fugir de mim mesmo...)

6) Acreditas que o poeta busca de fato o grande livro? O poema final, o livro final? O que isso quer dizer exatamente?

Sim, busco o poema final, o poema afinal, que nunca acontecerá. A busca é mais importante que o encontro. Sabe, Láise, eu queria ser um grande poeta. Mas as minhas limitações, que são muitas, é que me fazem escrever. Mas o que é ser um grande poeta? No fundo, deve ser mesmo um saco ser um “grande poeta”. Bobagem, bobagem. No *Laranja Seleta* coloquei, na segunda orelha, coloquei meu e-mail, endereço postal e telefone. Só os poetas menores podem se dar a esse luxo! É a minha vingança! E as pessoas dizem: você está louco? Colocar seu endereço lá... o telefone... Sabia que até hoje ninguém me ligou? Claro, recebo muitos e-mails, tem o orkut, vivo mandando meus livros (os de edição de autor) para um monte de gente. Ah, Láise, esquece esse lance de “grande poeta”... bobagem. Estou feliz assim, no meu canto, administrando esse latifúndio literário...

7) “Geração 90 = duas vezes geração de 45”. Por quê? Ou, em que sentido?

Você sabe mais que eu que a geração de 45 veio em oposição aos modernistas... E a geração 90 veio em oposição a poesia marginal... Por isso... entendeu?

8) E a poesia hoje? O que mais tens a dizer sobre o que se faz ou não se faz hoje?

A poesia hoje implodiu, explodiu, mil cacos pelo universo. Tem o blog, tem a música popular, tem tudo... E isso fica difícil de definir... O que está acontecendo? Uma grande explosão, em todos os sentidos. Mas eu acho que ainda existe um mito romântico (da época do Romantismo) muito forte no imaginário popular brasileiro: o poeta é um ser super sensível que fala de amor. O poeta não pode ser feliz, ter uma vida normal. Como a minha: esposa, três filhos, empresa, trabalho... A sociedade cobra que o poeta seja um lascado, um fudido, como está no livro *Peregrino do Estranho*, um tributo à força negativa que mata tantos poetas. Aquele livro me deu uma longa sobrevida e espero não ter que escrever outro. Poesia hoje? Não sei. Também não quero saber. Não acompanho muito. Leio aqui e ali. Mas a qualidade sai da quantidade. E tem muito, muito blog, como tinha muito livrinho mimeografado nos anos 70. E daí, dessa loucura toda, saiu um Cacaso, um Leminski, um Chico Alvim, um Chacal... (eu não, que sou poeta menor entre eles...).