

**Universidade de Brasília**

**Instituto de Letras**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica**

**Gilda Maria Queiroz Furiati**

**Brasília**

**2007**

**Universidade de Brasília**

**Instituto de Letras**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica**

**Gilda Maria Queiroz Furiati**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial  
Para obtenção do grau de Mestre em Literatura, área de  
concentração: Teoria Literária.

Orientador: Prof. Doutor Elizabeth Hazin.

**Brasília**

**2007**

**Essa beleza assustadora, esta cidade, traçada no ar.**

**Clarice Lispector**

## **Agradecimentos**

À orientação dos professores deste departamento: Adalberto Muller, Sylvia Helena Cyntrão e Elizabeth Hazin.

Aos coordenadores do programa, professores Rogério Lima e João Vianney Cavalcanti Nuto.

Aos funcionários dedicados do departamento, Dora Duarte, Gleice, Jaqueline, Nívea e Sérgio.

Às colegas Virgínia Leal, Susana Moreira de Lima e Clara Etienne, pelo incentivo.

Ao meu filho Juã, que conviveu comigo no período da pesquisa e aos amigos Daniela Schubnel, Nara Gallina e Rosa Melo, que auxiliaram no momento certo.

À família de Nicolas Behr (Niki, Alcina e filhos) que me receberam em sua casa no período da pesquisa.

À Capes, pela bolsa que possibilitou a investigação.

À minha orientadora, professora Elizabeth Hazin, pelo crédito e amizade.

## **Resumo**

O trabalho investiga a presença, na obra de Nicolas Behr, dos conceitos e idéias contidos nas leituras feitas pelo poeta em livros que abordam a construção da cidade de Brasília do ponto de vista das ciências sociais, história e do planejamento urbano. A analogia no conteúdo e a semelhança no vocabulário foram decisivos na escolha de seis textos – de uma mostra de mais de cem títulos – como foco da pesquisa: os de James Holston, Luis Sérgio Duarte da Silva, Brasilmar Nunes Ferreira, Lúcio Costa, Paulo Bertran e Clarice Lispector.

Ao promover uma análise dos diversos mecanismos usados no aproveitamento dos textos lidos (como reinvenção, citações e paródias), o trabalho identifica mudanças que ocorrem ao longo das três fases da poesia (produzida de 1977 a 2004) e que se manifestam na variação do formato dos versos, do ritmo e no uso diferenciado de figuras de linguagem e expressões temáticas. A comparação da poesia de Nicolas Behr com a bibliografia selecionada permite observar ainda os resultados operados na construção de uma reflexão crítica do sujeito sobre o projeto urbanístico da cidade de Brasília.

**Palavras-chave:** Nicolas Behr, poesia de Brasília, literatura e ciências sociais.

## **Abstract**

This work aims to investigate the presence of concepts and ideas on the poetic work of Nicolas Behr related to books about the construction of Brasília read by the poet from the point of view of social sciences, history and urban planning. The analogy on contents and the similarity on vocabulary were crucial when it came to the choice of six texts – from a sample of more than one hundred titles – as objects of research. The chosen works were the ones by James Holston, Luís Sérgio Duarte da Silva, Brasilmar Nunes Ferreira, Lúcio Costa, Paulo Bertran and Clarice Lispector.

By promoting an analysis of several strategies (recreation, quotations and parodies) used on the appropriation of the texts that had been read, the present work identifies changes that occur during the three stages of Behr's poetry (produced from 1977 to 2004) and become evident through the variety of its lines forms, its rhythm and through the peculiar way it employs figures of speech and idioms. The comparison between the poetry of Nicolas Behr and the selected bibliography allows one to observe the results obtained in the construction of a critical reflection by the subject about the urban project of the city of Brasília.

**Key-words: Nicolas Behr, poetry of Brasilia, literature and social sciences.**

## Sumário

1- Introdução	8
1.1 - Construindo uma identidade para a cidade (Suzi Frankl Sperber)	11
1.2 - Esses grandes escritores, ladrões de palavras (Michel Schneider)	15
1.3 - A poesia invade os espaços urbanos (Michel de Certeau)	21
2- Capítulo I – Imagem projetada do espaço de Brasília (1ª fase)	25
2.1 – Explorando uma sintaxe do concreto	28
2.2 – Figuras de linguagem em movimento	30
2.3 – Desalinhamento: quebra do ritmo e eixos da cidade	35
3- Capítulo II – Tempo social, história e utopia da cidade (2ª fase)	41
3.1 – A poesia restaura a memória do tempo	44
3.2 – Um passado que não foi contado	49
4- Capítulo III – Crítica e desconstrução do discurso mítico (3ª fase)	56
4.1 – Reinvenção de Lúcio Costa, Le Corbusier e Dom Bosco	62
4.2 – Brasília construída por Clarice Lispector	67
5- Conclusão	73
5.1 – Subjetivação e consciência poética	75
5.2 – A recuperação dos passos perdidos	78
6 - Referências Bibliográficas	88
6.1 - Do autor	88
6.2 - Sobre o autor	90
6.3 - Textos estruturadores	92
6.4 - Geral	93

## 1- Introdução

A poética de Nicolas Behr, nascido em Cuiabá em agosto de 1958 e filho de imigrantes europeus, é reconhecida por tratar a cidade de Brasília com irreverência e tom brincalhão. No entanto, a investigação de alguns procedimentos recorrentes conduz a indagações a respeito de uma abordagem ainda não revelada a seus críticos e leitores, e que resulta numa reflexão dos aspectos sociais da construção da cidade. Para empreender a pesquisa, considera-se a classificação da obra do poeta em três fases distintas, organizadas de acordo com a cronologia de publicação dos livros.

Outro critério usado para fazer a divisão em três fases leva em conta também a escolha da temática sobre a cidade de Brasília, assunto que está presente de forma destacada no conjunto da obra do poeta, embora o autor tenha abordado outros temas em verso. De acordo com o levantamento realizado, foram selecionados, em cada um dos períodos de tempo, os livros de poemas que fazem referência ao projeto do plano piloto, à construção ou às vivências cotidianas da cidade de Brasília. As fases serão analisadas respectivamente nos três capítulos seguintes:

**Capítulo I (1ª fase - de agosto de 1977 a novembro de 1980)** - Imagem projetada do espaço de Brasília.

Livros: *Iogurte com farinha*, *Grande circular*, *Brasiléia desvairada*.

**Capítulo II (2ª fase - de 1993 a 1997)** - Tempo social, história e utopia da cidade.

Livros: *Porque construí braxília*, *Beijo de hiena* e *Segredo secreto*.

**Capítulo III (3ª fase - de 2001 a 2004)** – Crítica e desconstrução do discurso mítico.

Livro: *Braxília revisitada Vol I*.

A produção da primeira fase da poesia de Nicolas Behr se insere no que a crítica literária conhece como poesia marginal, fruto de uma “geração de mimeógrafo” que usou a literatura como protesto e resistência ao período da ditadura militar, mas que também inaugura a manifestação de uma poesia brasileira contemporânea, “uma poesia alegre, que troca o mofo e o esquecimento das estantes por uma participação mais viva na cena cultural, uma poesia que sai para as ruas, que se vale das formas de sobrevivências as mais variadas e sugestivas”, comenta o crítico e também poeta Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, nos idos de 1978.<sup>1</sup>

Enraizada na contracultura, a nova poesia se afasta da referencialidade e vai em busca de alternativas em relação ao futuro: a reflexão e auto-expressão, ou “expressão de uma subjetividade”. Surge então a “poesia do eu”, como resume Flora Sussekind sobre o movimento, razão pela qual, explica ela, se justifica o aparecimento da estratégia da edição independente, uma trajetória marcada por uma opção editorial semelhante - a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editorias e livrarias. Tudo se transforma em poesia e como reação ao medo, o humor e o trivial ganham um destaque que lembra os jogos modernistas na linha oswaldiana, como bem lembra Wilberth Salgueiro:

Antes de tudo, o humor, nos 70, representou uma práxis comportamental disseminada nas atitudes poética e política, como uma resposta ao certo, sisudo, linear, acadêmico, reto. Sua forma de apresentação preferida é o poema curto, veloz, visando a, num curto lapso de tempo, passar a informação poemática de um só fôlego, eliminando a redundância, que retarda o tempo. A brevidade do chiste é seu grande trunfo. Humor e poesia são efeitos de linguagem. O poema revela-se como um quadro ao olho: de uma vez, rápido.<sup>2</sup>

enfim, era preciso saber  
quanto cimento será gasto  
numa ponte por onde ninguém  
passará de mãos dadas<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cacaso. Tudo da minha terra - bate-papo sobre poesia marginal. In: Almanaque (Cadernos de Literatura e Ensaio) nº 6. São Paulo: Brasiliense, 1978, p. 38.

<sup>2</sup> Salgueiro, Wilberth. *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea* (dos anos 70 aos 90). Vitória: EDUFES, 2002, p. 58.

<sup>3</sup> Behr, *Iogurte com farinha*.

Heloísa Buarque de Hollanda percebe uma volta aos princípios do modernismo nesta poesia e escreve o pioneiro *26 poetas hoje* (primeira edição de 1976), onde aponta a retomada do coloquialismo como base para a seleção das poesias: “o que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética” Ela destaca também “a frequência de metáforas de grande abstração” e “a aproximação entre poesia e vida”,<sup>4</sup> como características importantes da poesia desta época.

Behr se alinha muito bem a seus contemporâneos: apresenta versos com um humor apurado e revela perspicácia ao registrar expressões do cotidiano em forma de verso, como “ser brasileiro é comer iogurte com farinha”, que motivou o título do 1º livrinho mimeografado, *Iogurte com farinha*. Defronta-se, no entanto, com especificidades próprias: percorre um caminho particular como um poeta de fora do eixo de grandes capitais como o Rio de Janeiro e São Paulo e se propõe a difícil tarefa de lidar com a polêmica que envolve a construção da capital do país, elegendo-a como foco central de toda sua obra.

nem tudo  
que é torto  
é errado

veja as pernas  
do garrincha  
e as árvores  
do cerrado<sup>5</sup>

A escolha da cidade de Brasília para cantar em verso reintegra Nicolas Behr à tradição de poetas modernistas como Mário de Andrade que elegeu como seu primeiro motivo temático a cidade em *Paulicéia desvairada* e, da mesma forma como faz o poeta da moderna São Paulo, funde o sujeito lírico à cidade de Brasília, construindo uma trajetória

---

<sup>4</sup> Hollanda, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 12-13.

<sup>5</sup> Behr, *Beijo de hiena*.

de reflexão dos diversos momentos da evolução da cidade em construção. Ao dedicar um poema ao poeta paulista, Behr reconhece a semelhança de abordagem:

eu sou as 300

eu sou as 400<sup>6</sup>

*pro mario*<sup>7</sup>

No ensaio sobre o poeta paulista, João Luiz Lafetá relembra as origens da representação da cidade pelo viés da subjetividade poética em Baudelaire e mostra como o poeta da cidade-Paulicéia “se faz mais ligado a ela; atribuindo-lhe a seguir seu próprio estado de ânimo, criando uma identidade entre os dois”:

A vida moderna desvaira o poeta, e este transfere seu desvairismo para a vida moderna. A cidade não surge apenas como o “correlato objetivo” (Eliot) dos sentimentos do eu, pois tais sentimentos existem em função da cidade, de modo que a auto-descrição tem de ser também a descrição da cidade {...} diante da paisagem citadina o poeta não registra simplesmente a face externa que seus olhos enxergam, mas procura em suas sensações, nas impressões que a cidade deixa dentro dele, as marcas que revelem a imagem única e dúplice de ambos.<sup>8</sup>

### **1.1 - Construindo uma identidade para a cidade (Suzi Frankl Sperber)**

Quem lê a poesia bem humorada de Behr desconhece que o poeta teve acesso a um conjunto de leituras que se tornaram o foco de indagação desta pesquisa. O trabalho prosseguiu com o propósito de conhecer os fundamentos destes textos e verificar em que medida serviram para dar sustentação teórica à sua produção poética, em especial na

---

<sup>6</sup> Os números (300 e 400) referem-se à numeração de algumas superquadras de Brasília.

<sup>7</sup> Behr, Brasília revisitada vol. I.

<sup>8</sup> Lafetá, João Luiz. “A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada”. In: Bosi, Alfredo, *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 53.

abordagem crítica à cidade de Brasília, presente nas duas últimas fases de sua poesia (de 1993 a 1997 e de 2001 a 2004). O acesso à biblioteca de Behr deu consistência ao trabalho, revelando a existência de uma extensa bibliografia, composta de documentos, livros e fotografias sobre a cidade de Brasília.

Faz tempo que o poeta, chegado à capital do país aos 15 anos, pesquisa em busca de inspiração e de subsídios para a construção de seus poemas. Das fontes bibliográficas pesquisadas, verificou-se com mais atenção um conjunto de mais de cem títulos referentes a estudos que abordam a temática da construção de Brasília com um nível qualificado do ponto de vista das ciências sociais (sociologia, história, antropologia), da arqueologia e do planejamento urbano.

A comparação dessas leituras com a obra de Behr nos três períodos de maior produção literária passou a fundamentar a hipótese desta pesquisa de mestrado no sentido de determinar, neste universo analisado, quais os autores a que o poeta teve acesso e o grau de influência desses textos sobre a obra analisada. Com a leitura dos poemas foi possível avançar, num segundo momento, para a identificação de uma convergência de idéias com os livros consultados, a partir da qual se definiram os critérios usados para a seleção de apenas seis livros.

A analogia de conteúdo e a simetria no vocabulário entre os dois conjuntos estudados (a poesia e as leituras feitas) foram determinantes na seleção da bibliografia e permitiram mapear as principais questões teóricas que contribuíram para a reflexão das condições da construção da capital do país no momento da formulação do discurso poético. O depoimento do próprio Nicolas Behr, que confirmou, em entrevistas, a importância dos autores escolhidos na sua formação, também foi considerado na delimitação dos títulos da mostra estudada:

1- *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, de Lúcio Costa.

2- *A Cidade Modernista – Uma crítica de Brasília e sua utopia*, de James Holston.

3- *História da Terra e do Homem no Planalto Central*, de Paulo Bertran.

4- *A construção de Brasília: modernidade e periferia*, de Luiz Sérgio Duarte da Silva.

5- *Brasília: A fantasia corporificada*, de Brasilmar Ferreira Nunes.

6- as crônicas de Clarice Lispector sobre Brasília, inseridas no livro *Para Não Esquecer*.

Numerosas pesquisas sobre os acervos pessoais dos escritores têm contribuído para os estudos da literatura, produzindo resultados que se notabilizam por traçar os pontos de contato entre essas fontes de leitura e as obras literárias. O trabalho de crítica genética se posiciona no limiar entre o texto e sua gênese e desvela um pouco mais das origens da escritura, a partir do estabelecimento de relações entre o processo de criação e a obra final. Entre os escritores brasileiros que tiveram seus arquivos e obras relacionadas encontram-se Mario de Andrade, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Jorge Amado e João Guimarães Rosa.

Move os pesquisadores a busca por indícios de leituras ou fragmentos de textos que aponte os elos de conexão entre o material encontrado nas bibliotecas e a construção das narrativas em prosa e poesia – seja pela identidade nas idéias e conceitos ou pelos recursos de linguagem utilizados. Com a consulta ao acervo particular do poeta e a suposição de que há uma convergência de idéias, constituiu-se um universo formado por textos com um grande potencial de tornarem-se estruturadores na elaboração dos poemas de Behr.

A hipótese de investigação - ou seja, a aproximação de conceitos entre os dois universos estudados (as leituras feitas e os versos) - partiu da observação de alguns procedimentos de transcrição de textos já conhecidos, que serviram como pistas deixadas pelo poeta ao longo da obra. A transposição de parte dos textos tradicionais e considerados fundadores da construção de Brasília, como o *Relatório do Plano Piloto de Brasília* de Lúcio Costa e o sonho de Dom Bosco, foi um exemplo considerado consistente para o desenvolvimento da pesquisa.

Na hora de escolher o título dos principais livros que abordam a cidade, outro indicativo sugestivo nos exemplos: o livro *Porque construí braxília* é uma referência ao título de memórias de JK, *Porque Construí Brasília*; e Lúcio Costa escreve um texto denominado “Brasília revisitada” em sua volta à cidade em 1985, título usado por Behr no

*Braxília revisitada*. Além disso, verificou-se ainda a recorrência de citações de personagens com participação destacada no universo da construção da capital nos diversos níveis (urbanístico, mítico e político), como JK, Niemeyer, Dom Bosco e Lúcio Costa, assim como a dedicatória feita a Paulo Bertran.

Embora esses sinais indicassem a probabilidade na aproximação entre os textos lidos e a obra de Behr, chamou a atenção o fato de não haver qualquer marcação ou anotação do poeta à margem dos textos lidos – o que indicaria um caminho de pesquisa a seguir, como ocorreu com Suzi Frankl Sperber, ao cotejar a obra de Guimarães Rosa com as leituras feitas pelo escritor de *Grande sertão: veredas*<sup>9</sup>. Quando teve acesso à biblioteca-espólio de João Guimarães Rosa (contendo 2.477 livros), Sperber empreendeu o fichamento de mais de 1000 livros, dos quais destacou cerca de 200 chamados livros espirituais, usados na comparação com os aspectos espirituais da obra do escritor. E determinou as transformações ocorridas em algumas das principais obras (de *Sagarana a Tutaméia*, incluindo *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, *Corpo de Baile*, *Grande Sertão: Veredas* e *Primeiras Histórias*) de Rosa, a partir dos livros eleitos pelo escritor.

Os métodos comparativos foram aplicados nos níveis tanto inter, como intra-textual: verificamos o processo de uma leitura em um livro e nos diversos livros. Delimitamos o conjunto das transformações decorrentes de várias leituras; assim como a transformação que possa ser registrada do começo ao fim de um mesmo livro. Podemos afirmar, de um modo geral, que adotamos o critério básico proposto pela “Textkritik” alemã, na medida em que não analisamos os livros espirituais lidos por Guimarães Rosa como ideários, senão como os níveis básicos de textos roseanos, a partir dos quais houve uma série de variações.<sup>10</sup>

As anotações de Guimarães Rosa serviram para a elaboração de um inventário das idéias a partir de “uma série de sinais característicos para marcar os trechos de seu interesse” – como cores e símbolos - e que deveriam corresponder a um “código”, que, no entanto, não pôde ser desvendado em sua totalidade, explica Sperber. A proposta era

---

<sup>9</sup> Sperber, Suzi Frankl, *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Roas*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

<sup>10</sup> Idem, p. 19.

comparar os trechos marcados e trechos dos livros do autor, com o objetivo de “encontrar não só os pontos de contato entre os elementos comparados, senão esta disjunção paradigmática da qual fala Greimas.”<sup>11</sup>

Utilizando como base estudos espiritualistas (do cristianismo, hinduísmo, judaísmo e o esoterismo, além de textos de Platão e de Plotino) Sperber estabelece a influência das leituras na obra de Guimarães Rosa e relaciona os dois conjuntos (o ético-científico e o estético) mostrando a evolução dos conceitos nas obras do escritor citadas. E faz uma correspondência entre as doutrinas recebidas (o sistema filosófico e sagrado) e o sistema literário propriamente dito - a função narrativa com a criação do enredo e dos personagens. Para comparar a poética de Nicolas Behr com os textos lidos pelo poeta, utiliza-se aqui nesta pesquisa o conceito de “influência” na mesma acepção usada por Suzi Sperber.

## **1.2 - Esses grandes escritores, ladrões de palavras (Michel Schneider)**

A apropriação de textos fundadores (como o relatório do plano piloto de Brasília e o sonho de Dom Bosco) nas diversas fases da obra passou a funcionar apenas como um indicativo para o aprofundamento desta pesquisa. Ao constatar a repetição desta prática passou-se a considerar também a hipótese da transposição dos conceitos obtidos nas leituras críticas e a possibilidade de tornarem-se articuladores do próprio fazer poético. Aos poucos a incorporação dos elementos teóricos (a idéias e as propostas) ao texto poético torna-se mais explícita (como se verá nos capítulos desta dissertação), não só com o aproveitamento de trechos do relatório de Lúcio Costa, mas também com a apropriação de conceitos dos estudiosos das ciências sociais.

Desde o início, os escritos de Nicolas Behr apresentam indícios do que viria a tornar-se um procedimento de importância significativa na compreensão de sua obra. De fato, uma análise mais detida revela que a apropriação de textos e de idéias funciona nos versos do poeta como um pretexto bem humorado para o trabalho de escritura da produção poética. Behr mostra logo cedo sua tendência como um bom poeta de ouvido ao contar que

---

<sup>11</sup> Idem, p. 18.

ouviu de um colega de escola que a mãe comia iogurte com farinha, expressão que se torna famosa nos versos do primeiro livrinho:

ser brasileiro  
é comer  
iogurte com farinha<sup>12</sup>

Com o tempo, o poeta passou a fazer uma espécie de garimpo da palavra, um mecanismo semelhante ao que fazia quando queria ser geólogo e procurava quartzo no tempo de garoto em Cuiabá, como comenta a escritora e amiga Ana Miranda num ensaio sobre o poeta, no especial *Nicolas Behr - engoli Brasília*<sup>13</sup>. A pesquisa indica que o trabalho de garimpagem não se restringiu à palavra falada, como se observa nos livros publicados mas se amplia aos documentos escritos em busca da matéria-prima para o discurso poético. Em 2003, Behr viria a publicar um poema que já revela esta consciência:

### **De garimpo, palavras e lavras**

poetas aos farrapos,  
aos trapos,  
aos trancos nos arrancos  
vasculham, frenéticos,  
cascalhos

embaixo do lodo seco,  
a emoção late<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Behr, *Iogurte com farinha*.

<sup>13</sup> O ensaio “Retrato imaginário” faz parte da Coleção Brasilienses Volume 1, *Nicolas Behr - eu engoli Brasília*, organizada por Carlos Marcelo. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 14.

<sup>14</sup> Behr, *Menino diamantino*, p. 27.

O procedimento de empréstimo do texto alheio não será feito de forma gratuita. Ainda no iniciante *Iogurte com farinha*, o título “cidade da esperança” – adotado a partir de uma referência feita a André Malraux (na época ministro de estado francês para assuntos culturais quando esteve em visita ao período de construção de Brasília) é usado no final de um verso da poesia, ainda marginal. Ao acrescentar o prefixo “dês” à palavra, Behr cria uma mensagem justo oposta à esperança, um impacto negativo que atinge o efeito desejado, o de operar a desconstrução de um símbolo ou de um mito cultivado para construir uma imagem da cidade de Brasília:

### **Aviso aos navegantes**

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

Brasília, capital  
da desesperança,  
natal de 77<sup>15</sup>

No caso de Nicolas Behr, a suposição é de que o uso de paródias, transcrições e paráfrases de outros textos funciona como uma espécie de bricolagem cujo objetivo é a desconstrução de textos que se tornaram inquestionáveis e serviram para criar um ideário mítico da cidade. No caso do poeta de Brasília, a marca da apropriação serve como uma reinvenção poética do cotidiano. Os procedimentos, utilizados de maneira extensiva na

---

<sup>15</sup> *Iogurte com farinha*.

poesia do poeta brasileiro, são descritos com profundidade por Michel Schneider no livro *Ladrões de Palavras*.

Nele, Schneider lista uma dezena de escritores famosos que fazem uso do mesmo procedimento na escritura de suas obras, como Flaubert, Valéry, Proust e Borges. Esses “ladrões de palavras” – na expressão do autor - são na verdade os próprios escritores em sua lida para criar o seu próprio estilo porque copiar é recopiar e tudo já foi dito: “Flaubert foi bebedor de livros, devorador de tratados. Ele tem mania da anotação e a paixão do documento.”<sup>16</sup>

Já que não se é nunca o primeiro a escrever, conte-se com o que se queira, tanto vale ser copista por querer e por sistema {...} Copiar o que já foi escrito, juntar as idéias adquiridas num dicionário, do mesmo modo que Flaubert mantinha sua antologia da tolice, em sua juventude, quando recopiava, para sua irmã Caroline, os piores trocadilhos que encontrava em suas leituras. Ele vai perseguir até o fim (Bouvard fica inacabado) a quimera de um livro em que nada seja dito pela primeira vez. {...} O fim é o estilo, é que nada existe além da maneira de dizer.<sup>17</sup>

Trabalhando estes conceitos sobre a reescritura dos textos, Schneider prefere definir o que não é plágio. Ele se distingue da transcrição, da variação e da paráfrase, usada por Stendhal que sempre tratava de uma história pré-existente em outra narrativa. Citando Charles Nodier, o autor acredita que a imitação é uma herança, é o objeto da arte propriamente dita e não há nenhuma invenção absoluta, e a mais original de todas nada mais é que um feixe de imitações escolhidas. “A literatura é sempre de segundo grau”,<sup>18</sup> o grau zero da escritura não existe e, talvez possa ser dito, jamais tenha existido: uma escritura sempre é derivada de outra.

De acordo com Schneider, não há elisão de autoria (o que caracterizaria o plágio) nem ocultamento das influências principais no exemplo acima (a apropriação a André Malraux). Isto porque o desafio zombeteiro ao leitor seria uma explicação para a ausência das aspas. Mais apropriadamente, o que ocorre é um “plágio da homenagem”, como tão

---

<sup>16</sup> Schneider, Michel. *Ladrões de Palavras*. São Paulo: Editora Unicamp, 1990, p. 28.

<sup>17</sup> Idem, p. 32-33.

<sup>18</sup> Idem, p. 63.

bem praticou Georges Perec na imitação deliberada a Flaubert. Além disso, há graus diferentes de imitações e de influências, como ensina ele:

Seria preciso dispor, então, talvez no outro sentido, a questão da influência. O escritor é aquele que plagia, parodia, pasticha, monta e desmonta modelos, e com isso faz livros que, não somente não parecem com os de ninguém, como dão a impressão de que os modelos os copiaram e que os livros futuros serão forçados a se parecerem com eles. É preciso que o aprendiz de escritor se desfaça da obsessão da escritura original, como da ansiedade de influência. A única questão é a da escritura original, a que se singulariza retomando, repensando e reinventando o próprio ato de escrever, quaisquer que sejam os modelos recebidos e as coerções sofridas.<sup>19</sup>

Isto não quer dizer, continua Schneider, que o escritor deva simplesmente repetir outras idéias: “o plágio constitui um dos casos de fraude literária, em que o autor faz passar por sua a obra do outro.” Mas sim exprimir “nossas idéias com nossas palavras”, bem sabendo que delas não há nenhuma posse garantida, mas tampouco desapropriação fraudulenta. O que há, em geral é o empréstimo e a influência que vem de outras fontes, do mesmo modo que tomar um objeto, sem fazê-lo passar por seu, também não é plágio, é uma citação, hoje uma prática corriqueira e que se costuma chamar de intertextualidade nas narrativas de literatura contemporânea da escritura.

É certo que é preciso romper com as idéias de influência das “fontes” entrelaçadas de um autor a outro e só considerar os liames que se atam de livro em livro, uma vez que as obras são mundo fechados que obedecem a uma necessidade interior e que escapam, afinal, da vontade do autor.” {...} A questão do plágio estaria então, encerrada em suas proposições, ambas verdadeiras: as palavras não são de ninguém, e são de sempre; os pensamentos são de cada um e sempre novos.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Idem, p. 89.

<sup>20</sup> Idem, p. 89 e 96.

No livro, Schneider historia os procedimentos usados na literatura desde a antiguidade, como o palimpsesto, quando se escrevia sobre uma página já utilizada, depois de um reparo e do refazimento “de um fundo plausível, neutro, mas não virgem.” Esses textos, no entanto, mesmo escritos sobre uma outra escritura apagada, deixavam vestígios, mas o resgate do texto antigo, como objeto de investigação científica só aparece no século dezenove.

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias: o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito.<sup>21</sup>

No capítulo sobre o pasticho, o autor se refere ao pasticho literário como uma das maneiras de escapar desse “tempo circular” e de romper com o plágio. Como mestre deste exercício, ele aponta Proust, o escritor mais “ocupado pela confecção de pastichos” nos grandes autores (Balzac, Faguet, Edmond de Goncourt, Flaubert e Sainte-Beuve), como busca e afinamento de uma escritura própria:

Aqui, vemos Proust só conseguir escrever como Proust depois de ter feito o esforço deliberado de escrever como Balzac ou Flaubert. Tratar o mal com o mal, o plágio com o pasticho, a influência como mimetismo deliberado, nesse “retiro”, nesse desvio, Proust vai enfim encontrar Proust e o pasticho vai se revelar o atalho que o traz de volta à verdadeira morada de seu estilo. {...} O que testemunham esses resgates de palavras, de imagens de um autor no outro? O prazer; prazer de achar uma metáfora, sem preocupar-se com sua banalidade, prazer de ter idéias, mesmo as mais batidas; ou, então, conhecendo-lhes a banalidade e a pobreza, de dar-lhes um leve retoque, uma variação que as torna como que novas: um esdrúsculo, é verdade, não é um sapato nem um relógio.”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Idem, p. 71.

<sup>22</sup> Idem, p. 84 e 92.

### 1.3 - A poesia invade os espaços urbanos (Michel de Certeau)

A abordagem relativa à vida cotidiana e o campo social justificou o apoio na metodologia de Michel de Certeau. Isto porque em Behr, a transposição de conceitos das ciências sociais, urbanismo e política - a respeito das consequências do projeto de construção de Brasília - em função poética tem como suporte um tratamento específico de articulação do discurso, como o aproveitamento da oralidade presente na linguagem coloquial e o uso de uma fala voltada para o cotidiano da cidade. A comunicação direta com o leitor através de expressões populares e de provérbios e o uso de trocadilhos teria o efeito de desfazer a previsibilidade e romper com a imagem do projeto padronizado (o plano piloto).

para entrar na cidade  
apresente na portaria  
2 fotos 3X4, além de  
sua carteira de identidade  
e atestado de bons antecedentes<sup>23</sup>

Pela leitura dos versos, a consequência seria excluir a artificialidade da cidade e recriar, em linguagem poética, o cotidiano perdido no projeto monumental. Ao tratar de maneira informal os espaços “monumentais” os versos abrem lugar para a reinclusão (no plano da poesia) do sujeito ao projeto urbanístico da cidade de Brasília. O mecanismo é descrito por Michel de Certeau, para quem “a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder se urbaniza, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios, que se compensam e se combinam fora do poder panóptico.”<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Behr, *Grande circular*.

<sup>24</sup> Certeau, Michel. *A Invenção do Cotidiano (1. Artes de fazer)*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 174.

não, o poeta não pode subir.  
também não pode falar com o síndico  
pelo interfone, muito menos ficar  
embaixo do bloco. o poeta pode se  
matar? pode sim, mas sem sujar  
o piso e os pilotis<sup>25</sup>

De acordo com Certeau há que se considerar uma simetria entre os “procedimentos populares” e os versos irônicos e o poema-piada aqui verificados, pelo efeito de eliminação do caráter de formalidade que o morador vivencia na cidade administrativa, a capital do país. O recurso usado na poesia de Behr se assemelha ao processo descrito por Certeau para uma disciplina do cotidiano ao descrever as táticas de procedimento da criatividade das vivências do dia-a-dia para alterar as práticas de ordenamento e de vigilância da cidade.

Na conjuntura presente de uma contradição entre o modo coletivo da gestão e o modo individual de uma reapropriação, nem por isso essa pergunta deixa de ser essencial, caso de admita que as práticas do espaço tecem com efeito as condições determinantes da vida social. Eu gostaria de acompanhar alguns dos procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campos onde se exerce, e que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade.<sup>26</sup>

Na construção da linguagem do cotidiano de Brasília a proposta foi identificar as expressões temáticas que concentram grande carga de significação e traduzem a influência recebida por meio da conceituação teórica - a geometria física da cidade, a circulação e a cidade administrativa. Destaca-se, em especial a incorporação de um vocabulário – próprio das ciências sociais e presente nas leituras, que caracteriza Brasília como cidade ligada ao poder, à administração e à política de governo – em palavras como burocracia, protocolo,

---

<sup>25</sup> Behr, *Brasília revisitada*, p. 57.

<sup>26</sup> Certeau, op. cit., p. 175.

carimbo, monumento, palácio, agenda, crachá – usadas comumente com grande carga metafórica.

bem, o sr. já nos mostrou  
os blocos, as quadras, os  
gramados, os eixos, os  
monumentos...

será que dava do sr. nos  
mostrar a cidade  
propriamente dita!?<sup>27</sup>

O trabalho se desenvolveu com o intuito de verificar como o discurso poético promove um percurso aos locais mais frequentados (como a rodoviária) e aos afazeres diários da vida do cidadão comum da cidade de Brasília, ao realizar um mergulho no cotidiano da cultura e do consumo da cidade. O que representa, na concepção de Michel de Certeau, uma proposta que focaliza o movimento de toda uma sociedade e os meios usados para escapar de uma dominação cultural:

Muitos trabalhos, geralmente notáveis, dedicam-se a estudar seja as representações, seja os comportamentos de uma sociedade. Graças ao conhecimento desses objetos sociais, parece possível e necessário balizar o uso que deles fazem os grupos ou os indivíduos. {...} A presença e a circulação de uma representação {...} não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização.<sup>28</sup>

Como propõe Certeau, percebe-se que a poesia de Behr elege os espaços físicos desses praticantes (a rodoviária) – como ponto onde se encontram os dois eixos da cidade e

---

<sup>27</sup> Behr, *Brasiléia desvairada*.

<sup>28</sup> Certeau, op. cit., p. 39-40.

que também representa o lugar de integração cultural entre as populações que chegam do interior e do litoral. A fusão de significados e de expressões temáticas reunidas neste espaço da rodoviária permite ao mesmo tempo a retomada dos processos do pedestre e de sua trajetória do caminhar e, mais importante ainda, como lembra Michel de Certeau, remete aos vazios, à ausência daquilo que passou (à história).

Essa história começa ao rés do chão, com passos {...} Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade, mas não têm nenhum receptáculo físico. Elas não se localizam, mas são elas que espacializam.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Idem, p. 176.

## 2- Capítulo I

### Imagem projetada do espaço de Brasília

Na primeira fase da poesia de Nicolas Behr, correspondente ao período que vai de agosto de 1977 a novembro de 1980 e inclui a produção de 19 livrinhos (mimeografados), a imagem da cidade de Brasília está refletida nos poemas - em especial em *Iogurte com farinha* e *Grande circular* - pela ênfase com que abordam a temática da construção da cidade. Na primeira leitura, observa-se que o verso imprime um olhar de deslumbramento diante das imagens desenhadas no espaço – os monumentos construídos pelo arquiteto Oscar Niemeyer e o projeto urbanístico do plano piloto, de Lúcio Costa, para a capital do país.

Na leitura desses textos fica visível o uso de alguns recursos de linguagem propícios à geração de poemas que no início se apropriam, por excelência, da forma física da cidade e do tempo presente. Ao refletirem a beleza das imagens projetadas, os versos tornam permeável o mapeamento da cidade em construção: a geografia dos espaços e a localização (através de siglas e endereços seriados). Aqui o termo “imagem” é considerado de acordo com a definição de Octavio Paz<sup>30</sup>: “designamos com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema.”

mapa na mão  
olho no mapa  
mão no olho  
vamos tentar encontrar a cidade<sup>31</sup>

Uma bem humorada crítica aparece nesta primeira fase, de poesia marginal, embora ainda sem o respaldo obtido com as leituras que nas duas fases seguintes fizeram o poeta

---

<sup>30</sup> Paz, Octavio, *Signos em Rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 37.

<sup>31</sup> Behr, *Grande circular*.

refletir mais duramente sobre o projeto de Brasília. Mas mesmo ainda em tom brincalhão, as frases curtas já produzem um efeito de torpedos contra a modelagem espacial do geometrismo e do seu principal representante, o modernismo do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer que projetaram Brasília: no passeio, o mapa na mão apenas mostra a cidade planejada mas o sujeito quer encontrar algo mais sensível além do projeto padronizado.

Nesta primeira fase de produção poética, verifica-se o início do procedimento de aproveitamento de textos que serão cada vez mais utilizados ao longo do processo de elaboração do tecido de sua poesia. O *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, de autoria do urbanista Lúcio Costa<sup>32</sup> pode ser considerado como um texto estruturador dos versos desta fase. O memorial, que antecede o relatório propriamente dito – e que vem acompanhado apenas de um traçado simples (um esboço) da cidade - contém uma introdução e o relatório, composto por 23 itens descritivos do projeto da cidade.

As referências dos versos de Behr ao texto do urbanista que ganhou o concurso<sup>33</sup> para projetar Brasília estão representadas numa seleção de vocábulos e expressões contidas no documento original (como o cruzamento de eixos, balões, quadras) e na utilização de uma linguagem que cria uma disposição gráfica semelhante à da poesia concretista. Lúcio Costa implanta em Brasília o urbanismo idealizado por Charles-Édouard Jeanneret, chamado de Le Corbusier (1887-1965), de quem foi aluno exemplar.

Ao defender seu projeto e a idéia-chave de modernidade, Le Corbusier repudia a situação de caos das cidades do período pós-revolução industrial e adverte: “as condições naturais foram abolidas! A cidade radiocêntrica industrial moderna é um câncer que vai indo bem! Aquartelamento e falta de humanidade caracterizam nossos medíocres cubículos de aluguel, mal protegidos contra o ruído.” A preocupação com a eficácia manifesta-se antes de tudo na importância atribuída à questão da saúde e da higiene, cujas noções de sol e de verde determinaram a concepção das cidades-jardins, uma proposta que foi incorporada em Brasília.

---

<sup>32</sup> Lúcio Marçal Ferreira de Lima e Costa nasceu em Toulon, França, em 1902, filho de militar brasileiro em serviço no exterior e estudou arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

<sup>33</sup> O concurso nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil foi inscrito na Unesco em 1987, como patrimônio cultural da humanidade.

Como solução para este espaço fragmentado, explica em sua antologia Françoise Choay<sup>34</sup>, Le Corbusier inaugura o urbanismo progressista, governado por uma ordem rigorosa, que responda a um novo nível de eficácia, o da atividade produtora. O novo funcionalismo propõe uma cidade com funções que devem ser classificadas e analisadas: “cada função sua deve ocupar uma área especializada, atendendo a quatro grandes funções: habitar, trabalhar, locomover-se, cultivar o corpo e o espírito.”<sup>35</sup>

As idéias principais do urbanista francês foram largamente apropriadas por Lúcio Costa no projeto do plano piloto e estão contidas na Carta de Atenas de 1933 (resultado do grupo dos arquitetos e urbanistas reunidos nos CIAM - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna): a classificação das funções urbanas, multiplicação dos espaços verdes, criação de protótipos funcionais e a racionalização do habitat coletivo. Em sua antologia<sup>36</sup>, Choay destaca “a introdução do vidro, do aço e do cimento armado” como soluções para o projeto modernista das novas cidades.

Le Corbusier estabelece a geometria das linhas retas para a circulação e um projeto padrão de construção de moradias, onde a concepção de individualismo (o meu teto) e de regionalismo desaparecem. Neste ponto cabe citar Choay<sup>37</sup>, quando esclarece que, ao contrário de pensadores do século XIX, Marx e Engels criticaram as grandes cidades industriais contemporâneas sem recorrer ao mito da desordem, nem propor sua contrapartida - o modelo da cidade futura – como fez Le Corbusier.

A cidade tem, para eles, o privilégio de ser o lugar da história. Foi ali que, numa primeira fase, a burguesia se desenvolveu e exerceu seu papel revolucionário. É ali que nasce o proletariado industrial, ao qual vai caber principalmente a tarefa de executar a revolução socialista e de realizar o homem universal. {...} Eles não opõem a essa ordem a imagem abstrata de uma ordem nova. A cidade, para eles, é apenas o aspecto particular de um problema geral e sua forma futura está ligada ao advento da sociedade sem classes.

---

<sup>34</sup> Choay, Françoise. *O Urbanismo – Uma antologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

<sup>35</sup> Idem, p. 21-22 e 183-195.

<sup>36</sup> Idem, p. 185.

<sup>37</sup> Idem, p. 15.

## 2.1 - Explorando uma sintaxe do concreto

Na fase estudada, o poema de Nicolas Behr atinge o paroxismo da identificação com o desenho da cidade, o padrão geométrico e segmentado da cidade-parque concebido por Le Corbusier e reproduzido por Lúcio Costa em Brasília. Dispondo-se em frases rítmicas e ressaltando o uso dos substantivos concretos – o texto percorre o espaço da cidade como o arquiteto em sua prancheta, cruzando os eixos e perseguindo a construção de monumentos que são desenhados nos espaços e posicionados de maneira seriada (os eixos norte, sul, leste e oeste) para a localização geográfica. Provérbios e ditados populares (“ficar a ver navios/ficar a ver ministérios”) adotam também uma imagem calcada nos hábitos da burocracia estatal da cidade.

blocos eixos  
quadras  
senhores, esta cidade  
é uma aula de geometria<sup>38</sup>

### **Amor às pampas**

você voltou  
pro seu rancho  
no rio grande

enquanto eu  
fiquei aqui  
a ver ministérios...

*pra angela*<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Behr, *Iogurte com farinha*.

Como se vê nos exemplos desta primeira fase, ainda não há uma caracterização da conceituação de tempo, inexistindo, portanto, a noção de história neste período da poesia. O foco do poema está centrado na imagem de uma maquete da cidade administrativa, no entanto consegue transmitir a angústia do sujeito e a ausência de individualidade do morador ao viver a concretude (paredes, apartamento, blocos) da cidade de Brasília. Apesar disso, o sujeito realiza poeticamente a sua condição de cidadania e de existência no mundo. Fechado em si mesmo pelo modelo da cidade, o poema capta o movimento de expansão do “eu” (estou dentro de mim) que quer se libertar e se sentir parte de um bioma, o cerrado, e de uma região, a América do Sul:

senhores turistas,  
eu gostaria de frisar mais uma vez  
que nestes blocos de apartamentos  
moram inclusive pessoas normais<sup>40</sup>

estou dentro  
de mim  
entre quatro paredes  
num apartamento

dentro dum bloco  
entre outros blocos  
numa cidade

dentro do cerrado  
entre árvores  
num país

---

<sup>39</sup> Behr, *Te amo 24 horas por segundo*.

<sup>40</sup> Behr, *Grande circular*.

dentro da américa do sul  
entre dois mares  
no mundo<sup>41</sup>

## 2.2 - Figuras de linguagem em movimento

A liberdade para romper com os padrões e expressar as diferenças - em oposição ao modelo imposto no projeto urbanista - se configura de uma maneira espontânea e brincalhona com uma imagem alegórica traçada no primeiro livrinho de Nicolas Behr, *Iogurte com farinha*. O conceito dialético (e diacrônico) implícito no verso que mistura “o iogurte com a farinha” - resulta na fusão de duas culturas distanciadas no tempo e no espaço: a européia e colonizadora e a do nativo sertanejo. Brasília condensaria então este encontro do interior, do sertão, com a cidade desenvolvida, projetando-se como a desejada integração do país.

ser brasileiro  
é comer  
iogurte com farinha<sup>42</sup>

A alegoria se origina da idéia da geometria modernista que leva Lúcio Costa a projetar a cidade a partir do cruzamento de dois eixos (o rodoviário e o monumental), que estão postos em verso como a imagem primordial de Brasília e se constituem numa nova maneira de “ser brasileiro”. E, como define Octavio Paz em *Signos em Rotação*, “cada imagem - ou cada poema composto de imagens - contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los {...} a luta se resolve, no poema, com o triunfo da imagem, que abraça os contrários sem aniquilá-los.”<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Behr, *Iogurte com farinha*.

<sup>43</sup> Paz, op. cit., p. 30

Recorrendo-se aos textos originais do idealizador desta cidade futurística, observa-se que Le Corbusier também projeta “os autódromos em cruz”, para circulação rápida em sentido único, norte-sul, leste-oeste, que constituem os dois eixos da cidade. “Podemos entrar nos autódromos em cruz por qualquer ponto e atravessar a cidade e chegar ao subúrbio, em alta velocidade, sem ter de enfrentar nenhum cruzamento”, sonhava ele.

As cenas da vida cotidiana dos brasilienses naqueles anos 70 permeiam a poesia de Nicolas Behr em expressões comuns na linguagem coloquial (como em “pra Brasília”), sempre trazendo a ação para o momento presente, a partir do uso de verbos no indicativo e no subjuntivo. Alguns substantivos captam a força e o movimento que o poeta quer criar para os versos, a exemplo do ônibus (o título do livrinho mimeografado *Grande circular* é o nome do ônibus que ainda circula na cidade até hoje, passando pela L2 e a W3), a rodoviária e as escadas rolantes.

Nesta fase, estes dois símbolos (o ônibus e a rodoviária) da cidade ainda estão carregados de uma significação emotiva e sentimental mas vão adquirir novas configurações de sentido nas duas fases seguintes da poesia, como se verá mais adiante.

sexta-feira chegou  
mas ela não veio  
peguei o primeiro ônibus  
pra Brasília  
e encontrei morena na rodoviária  
comendo pastel, tomando caldo de cana  
e passeando nas escadas rolantes<sup>44</sup>

Nos versos produzidos nesta fase o que se verifica é a ocorrência de um efeito de espelhamento onde a poesia projeta o espaço físico da cidade na sua inter-relação com o texto estruturador (caso aqui do relatório de Lúcio Costa). Interação constante e umbilical, eis que a imagem poética se integra com perfeição à própria forma da cidade refletida em concreto (e que a tudo domina) a partir da utilização de expressões gramaticais classificadas pela retórica e tratadas como figuras de linguagem (em especial a antítese,

---

<sup>44</sup> Behr, *Grande circular*.

elipse, ironia, metáfora, repetição e silepse), segundo definição do *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*).<sup>45</sup>

como anda o humor  
aí em Brasília  
aqui o humor  
anda de chapa branca<sup>46</sup>

Ao processo de elaboração poética corresponde a criação de novos níveis na construção da linguagem, sempre a produzirem mudanças na significação, como se verifica no verso sobre a elite de Brasília (que anda motorizada e de chapa branca), feito para explicar como anda o humor de Brasília. Aqui o comentário já antecipa uma das mais duras críticas feitas ao projeto do plano piloto – o espaço dado ao automóvel em detrimento do pedestre – e que terá uma presença cada vez maior nas duas fases seguintes da poesia de Behr.

A variedade de uso das figuras de linguagem permite ao poema caracterizar a dimensão física e psicológica que o projeto e as construções do plano piloto adquirem para o morador da cidade, como no deslocamento do valor do substantivo (a superquadra – SQS ou SQN) que passa a ser conjugado como uma regência verbal. O que a imagem passa é de uma dominância das siglas sobre todos os indivíduos, agora contidos nestes dois eixos (das quadras norte e sul), e que não há espaço de vivência (sentido) fora das superquadras.

Eu S  
Tu Q  
Ele S  
Nós S  
Vós Q  
Eles N<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup>Todorov e Ducrot. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 263-268.

<sup>46</sup>Behr, *Grande circular*.

<sup>47</sup>Idem.

Na organização da linguagem poética, as superquadras - a nova nomenclatura para denominar as “ruas seriadas” no projeto modernista de Lúcio Costa – ora ocupam a função mais importante da frase e tornam-se o principal predicado (o estado, a ação) e o maior objeto de desejo, ora se transformam em motivo de contestação onde prevalecem o isolamento e a solidão do sujeito:

SQS ou SOS?

eis a questão<sup>48</sup>

Aliando pensamento e forma, o ritmo “o elemento mais antigo e permanente da linguagem”, de acordo com Paz, se renova e evolui na poesia de Behr, em busca de expansão e liberdade: “Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens.”<sup>49</sup>

Ao tratar de uma antropologia da imaginação, Gaston Bachelard lida com conceitos mais abstratos, como a dialética do exterior e o interior e aponta o caminho da expressão poética para se obter significação (e consciência) em meio à monotonia da repetição dos espaços abertos. A idéia de Bachelard aplica-se à geometria de Brasília, quando diz que “o excesso de espaço sufoca-nos muito mais do que a sua falta”, criando um aspecto de prisão: “do ponto de vista das expressões geométricas, a dialética do exterior e do interior apóia-se num modelo geométrico reforçado em que os limites constituem barreiras.”

É preciso estarmos livres com relação a qualquer intuição definitiva – e o geometrismo registra intuições definitivas – se quisermos acompanhar, como faremos em seguida, as audácias dos poetas que nos convidam às sutilezas da experiência da intimidade, às “escapadas” da imaginação. {...} Nessa orientação, o universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser – os fenômenos novos, bem entendido. Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E

---

<sup>48</sup> Behr, *Iogurte com farinha*.

<sup>49</sup> Paz, op. cit., p. 11 e 12.

a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre.<sup>50</sup>

A operação de rompimento dos padrões se realiza em dois níveis de representação: na passagem por entre os vazios urbanos – as entrequadradas (situadas entre os limites de uma quadra e outra) – e na quebra do ritmo do verso (nas repetições e na variação das funções tradicionais da linguagem - entre/entre por favor). O que se percebe é uma simples recusa da poesia em replicar a maquete do plano piloto (criado por Le Corbusier e perseguido por Lúcio Costa) e buscar variações para estes espaços abertos.

mas onde está  
a poesia?  
a poesia  
se esconde  
na entre-casca  
na entre-quadra  
na entre-coxa<sup>51</sup>

Esta renovação da imagem poética, que explora os limites “entre”, nos remete à liberdade, como nos ensina Bachelard.<sup>52</sup>: “à vista de uma simples imagem que revelasse o seu valor poético pela própria riqueza de suas variações.” E, referindo-se novamente ao autor de *Poética do Devaneio*, o recurso funciona como se o espaço (exterior) recuasse para abrir este tempo da memória, dando total liberdade ao pensamento do sujeito, para retomar outras lembranças de tempos já vividos.

O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória? {...} A oposição entre o exterior e o interior já não é medida por sua evidência geométrica. {...} A segunda maneira de exprimir-se já não é, como confessa o escritor, admirável. Pois era admirável esse poder que faz

---

<sup>50</sup> Bachelard, Gaston. *Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 219-224.

<sup>51</sup> Behr, *Poesília*, p. 36.

<sup>52</sup> Bachelard, Gaston. *Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 4.

recuar o espaço, que põe o espaço para fora, que expulsa todo o espaço para que o ser que medita seja livre no seu pensamento.<sup>53</sup>

entre,  
entre por favor  
entre blocos  
entre quadras  
entre,  
entre por favor<sup>54</sup>

No verso usado como abertura do livro *Grande circular*, configura-se um convite duplo ao leitor: para entrar na geografia da cidade e no universo do sujeito-morador da capital do país, para contar suas vivências do cotidiano. Novas combinações poéticas surgem nas “entrelinhas” do poema, onde Behr descobre o universo das experimentações e a liberdade para criar arranjos de linguagem, explorando o uso de vocábulos propícios à condensação de vários significados (como “entre”: o verbo entrar/a preposição entre). Para elaborar as variações (da imagem poética) utiliza o próprio universo do ambiente espacial de Brasília ao se apropriar do termo *entrequadra*, inscrito no texto do relatório do plano piloto.

### 2.3 - Desalinhamento: quebra do ritmo e eixos da cidade

No final desta primeira fase da poesia (que vai de junho de 1979 a novembro de 1980)<sup>55</sup> - período de produção de 10 livrinhos – o verso atinge o extremo da repetição (blocos/blocos) da imagem do projeto do plano piloto e esgota o procedimento da poesia concreta e dos espaços em branco. Os versos de *Brasiléia desvairada* passam a usar de forma mais intensa os jogos de palavras e a quebra de ritmo aproveitando os intervalos para

---

<sup>53</sup> Bachelard, *Poética do Espaço*, p. 232 e 233.

<sup>54</sup> Behr, *Grande circular*, poema de abertura.

<sup>55</sup> Em agosto de 1978 Nicolas Behr foi preso e impedido de publicar até março de 1979.

se aventurar em críticas mais diretas ao modelo criado por Lúcio Costa para Brasília (e ao próprio Lúcio Costa).

### **Superquadras**

na entrada  
um quebra-molas e  
uma banca de jornais  
blocos, blocos, blocos  
blocos, blocos, blocos  
blocos, blocos, blocos<sup>56</sup>

### **Brasília**

brasa em ilha  
ou  
ilha em brasa

enfim, uma cidade  
que não estava nos planos  
do Sr. Lúcio Costa<sup>57</sup>

Registra-se ainda o uso sistemático de aliterações e repetições nos versos. Contudo a lexicografia dá ênfase agora a uma diversidade de artigos e numerais (dois /duas), enquanto os substantivos concretos são escolhidos pela duplicidade de sentido (traços/pistas).

---

<sup>56</sup> Behr, *Brasiléia desvairada*.

<sup>57</sup> *Idem*.

## Plano Pilatos

duas asas partidas  
dois eixos fora dos eixos  
dois traços invisíveis  
duas pistas falsas

Lúcio Costa fez o sinal  
da cruz e disse: “Cruz Credo!”<sup>58</sup>

A adjetivação começa a despontar com audácia nos poemas, mostrando as dúvidas do sujeito e sua discordância frente ao geometrismo do projeto, justo no ponto de sustentação de construção da cidade, o cruzamento de dois eixos: as asas (norte e sul) estão partidas, os eixos não estão alinhados, os traços do desenho urbano perdem a nitidez (são invisíveis) e as pistas (ruas e estradas) não são verdadeiras, são falsas.

Diante do desalinhamento, não há mais como concordar com a proposta que idealizava a experiência urbana menos individualizada e que, no entanto, reflete a mesma situação de divisão e exclusão que ocorre com parte da população que habita a cidade. A duplicidade de sentido (duas pistas falsas) agora se sobrepõe ao sentido unívoco de versos que criavam a utopia do desenho padronizado, revelando um rompimento e a decepção do sujeito com os resultados do projeto da construção de Brasília.

O trocadilho (plano piloto/pilatos) contamina o poema ao denunciar uma culpa que o poeta acredita ainda não assumida pelos projetistas. E mais, o sinal de cruzamento (a cruz), desenhada por Lúcio Costa como marco da nova cidade (dois eixos cruzando-se), agora é sinal de coisa nefasta no “Cruz-Credo” – este sim em letra maiúscula.

Também é freqüente nesta fase a referência a poetas e a poemas com uma temática que se popularizou (nos exemplos de Drummond, Lorca e Castro Alves), sempre utilizando o mecanismo descrito de aproveitamento de textos já conhecidos para transmitir uma mensagem crítica sobre a capital federal. Na paródia a Vozes d’África, o sujeito sofre com a imagem oficial de Brasília e como “um desterrado”, não reconhece a cidade em que vive.

---

<sup>58</sup>Idem.

## **Vozes do Cerrado**

brasília! brasília!  
onde estás  
que não respondes?  
em que bloco  
em que superquadra  
tu te escondes?<sup>59</sup>

Os exemplos mostram uma tendência que se tornará mais presente nas duas fases seguintes: o tratamento de assuntos ligados à questão do poder e da exclusão ou que se referem aos limites impostos a partir do domínio que a imagem (física) exerce sobre o morador da cidade. A denúncia contra a destruição ou a exploração do cerrado nativo em troca de plantação de soja também se tornará uma linha explorada pelo poeta, anos mais tarde, com a publicação do livro *Iniciação à Dendrolatria*, publicado em 2006 e todo dedicado às árvores e à preservação ambiental.

## **Lorca Brasiliensis**

plano que te quero piloto  
super que te quero quadra  
dabelhu que te quero três  
éle que te quero dois  
grande que te quero circular  
cidade que te quero satélite  
pastel que te quero caldo  
iogurte que te quero farinha  
  
cerrado que não te quero soja

---

<sup>59</sup>Idem.

**Drummond**  
**Brasiliensis**

brásília, e agora?  
com o avião na pista,  
quer levantar vôo,  
não existe vôo...  
quer se afogar no lago  
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...

brásília, e agora?<sup>60</sup>

O jogo figurativo de palavras (tudo é uma grande brincadeira, mas o assunto é sério) é o principal recurso para sair da mesmice anunciada e recriar funções para o espaço projetado, refletindo as indignações de um poeta da cidade de Brasília. No poema, fica em destaque a temática do poder na capital, como um poder pessoal (“o deles”) e não de um poder amplo, de um governo que emana do povo.

**Praça dos 3 poderes**

os três poderes são 1 só: o deles<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Idem.

## **Torre de TV**

antes de pular  
daí de cima da  
torre de TV será  
que dava de você  
anunciar a próxima  
atração?<sup>62</sup>

Ao lidar com a morte e com a vida de uma maneira irônica, a poesia põe o leitor em confronto com as perdas do valor da vida na cidade construída em concreto. O jogo de palavras da linguagem poética desmascara o discurso oficial, treinado para anunciar somente novas “atrações”, e faz refletir sobre o lado da realidade que não é dita e que não se quer ver (“pular da torre de TV”).

A mensagem da morte (de um cidadão) é feita de forma direta e sem qualquer surpresa ou emoção. E, como num trocadilho, o verso favorece a leitura para que haja uma ampliação do entendimento (por que motivo as pessoas se jogam da torre da TV?) para além deste espaço dado como limite pelo plano piloto e de seus usos determinados (a praça dos três poderes para o governo, a torre de TV para o lazer, as superquadras para morar e os eixos para andar de carro).

---

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem.

### 3- Capítulo II

#### Tempo social, história e utopia da cidade

Nicolas Behr volta a publicar somente em 1993 com o livro *Porque Construí Braxília*, composto de 31 poemas (sendo 13 referentes à cidade de Brasília). Nesta segunda fase considera-se o período que vai de 1993 a 1997 e que inclui também a edição de mais quatro livros, *Beijo de hiena*, *Pelas lanchonetes dos casais felizes*, *Segredo secreto* e *Estranhos fenômenos: poesia reunida*. Observa-se agora uma mudança em relação à primeira fase: os versos adquirem nova composição – tanto na forma quanto no conteúdo – e revelam uma nova reflexão sobre a cidade de Brasília.

Ao longo da pesquisa, verificam-se indícios evidentes de que a mudança está relacionada à leitura de uma bibliografia especializada no estudo da construção de Brasília (com foco na sociologia e etnografia). Com a absorção desses conhecimentos, amplia-se o processo de figuração poética dos espaços da cidade (antes delimitados) fazendo surgir uma camada de novos conteúdos simbólicos – com o advento de um tempo social - sobreposta ao plano físico da cidade em concreto.

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

Não por acaso o norte-americano James Holston (o crítico mais contundente do projeto de Lúcio Costa) lança seu livro *A Cidade Modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia* em 1993. Retomando sua produção poética no mesmo ano, *Porque construí braxília* é claramente representativo desta nova fase de aprofundamento e reflexão crítica. No livro, a metáfora explode com força no verso “eu engoli braxília”, uma forma de reconhecimento pela absorção dos conceitos (e suas estruturas lingüísticas correspondentes)

adquiridos nessas leituras. O refrão viria a tornar-se título do especial sobre o poeta, *Nicolas Behr, eu engoli Brasília*, organizado por Carlos Marcelo em 2004.<sup>63</sup>

### **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<sup>64</sup>

A explosão de uma imagem desencadeia o processo de investigação em Nicolas Behr. A geometria se socializa e através de um novo formato, verbos e advérbios absorvem os conceitos da burocracia de Brasília (o advérbio dá o suporte por onde o fusca caminha “burocraticamente” por eixos, balões e quadras e o verbo garante que o fusca vá “carimbando” o asfalto). Os versos agora estão investidos de um discurso de caráter social e político e o sujeito assume a forma de um automóvel (o fusca) na sua prática da burocracia (enviar ofícios e estimas ao diretor).

Com uma visão ácida da cidade de Brasília, a tese de doutoramento em antropologia (na Universidade Yale) de James Holston teve um papel importante na formação de Nicolas Behr. O resultado da tese é um livro onde o antropólogo apresenta questões relevantes que estão presentes na obra do poeta, como no capítulo 4 “A Morte da Rua”. É dele uma crítica dura ao projeto de Lucio Costa: “quando elimina esquinas e ruas da cidade, substituindo

---

<sup>63</sup> Marcelo, Carlos, op. cit.

<sup>64</sup> Behr, *Porque construí Brasília*.

por balões e trevos, não havendo, portanto, cruzamentos que distribuem os direitos de passagem entre o pedestre e o carro”:

O balanço de forças que daí resulta tende simplesmente a eliminar o pedestre: quem pode, usa o automóvel. A ausência do rito de passagem das esquinas só vem indicar aqui um dos traços mais distintivos e radicais da modernidade de Brasília: a ausência das ruas. Brasília substitui a rua por vias expressas e becos residenciais; o pedestre, pelo automóvel; e o sistema de espaços públicos que as ruas tradicionalmente estabelecem é substituído pela visão de um urbanismo moderno e messiânico.<sup>65</sup>

O espaço privilegiado dado ao automóvel foi cuidadosamente desenhado por Lúcio Costa e se compatibiliza muito bem com as idéias desenvolvimentistas (a industrialização do país) do governo de JK. Para Holston, a organização da cidade surgiu como um argumento a favor do igualitarismo, de uma ordem política comunitária, mas “o que tomou o lugar da velha rua e das suas funções, foi a alternativa modernista do setor comercial local.”<sup>66</sup> Há diversas referências ao assunto nos itens do relatório do plano piloto de Brasília, onde Costa planifica Brasília dando uma ênfase especial à concepção de uma cidade do automóvel:

Pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se desumaniza, readquirindo, vis-a-vis do pedestre, feição ameaçadora e hostil, quando incorporado à massa anônima do tráfego. {...} É assim que, sendo monumental, é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamento, e se restitui o chão, na justa medida, ao pedestre<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Holston, James, *A Cidade Modernista*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2005, pág. 109. Holston informa que há uma única exceção a comprovar a regra: em Brasília, “o setor comercial 107-108 Sul é chamado de rua da Igrejinha (da igreja de N. S. de Fátima).

<sup>66</sup> Idem, p. 142.

<sup>67</sup> Costa, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, CODEPLAN. Brasília: GDF, 1991, itens 8 e 23.

A temática da exclusão do espaço – já tão presente nesta segunda fase da obra de Behr - é esmiuçada no estudo que Holston faz da arquitetura e do planejamento de Brasília. Para ele, a cidade administrativa foi projetada para atender somente os interesses dos servidores públicos e de suas famílias, ficando os candangos<sup>68</sup> excluídos por não fazerem parte do funcionalismo público regular para o qual a cidade havia sido construída: “na verdade, a questão decisiva era a de *status*: foi-lhes negado um lugar físico no Plano Piloto porque não tinham o necessário lugar dentro do centro exemplar.”

A tese de Holston defende que embora estivessem fundamentados numa teoria de mudança social radical (a idéia original do projeto de modernização estava atrelado a uma mudança das funções da sociedade), os urbanistas modernistas que projetaram o plano piloto (Lucio Costa e Niemeyer) conseguiram opor “simplesmente uma utopia imaginada e a ordem existente”. O antropólogo americano considera que o programa foi somente caracterizado como igualitário, socialista, coletivista e comunitário, enquanto o que realmente ocorreu na prática é que os urbanistas poderiam estar “enganados quanto à natureza da ordem social imaginada em seus programas”:

A despeito de suas pretensões a serem chamados de “sociólogos”, precisamos ver em que medida uma análise mais profunda das suas propostas de redefinição das funções urbanas, como moradia, trânsito, trabalho e lazer, termina por revelar que estas contradizem as intenções dos próprios planejadores e, mais ainda, que uma vez construídas constituem algo bem diferente da cidade imaginada. (neste caso, Holston refere-se principalmente à cidade sem ruas, sem o espaço social dos pedestres).<sup>69</sup>

### 3.1 - A poesia restaura a memória do tempo

Depois da exploração dos espaços da geometria de Brasília, a poesia estudada passa a refletir uma visão diacrônica que está presente nas fontes bibliográficas consultadas. Ao

---

<sup>68</sup> No grupo que o governo recrutou entre os anos 1956 e 1960 havia os “pioneiros” – os primeiros, uma categoria honorífica – e os “candangos” – depreciativo, quase insultuoso, sem cultura, p. 209.

<sup>69</sup> Holston, op. cit. p. 105.

encontrar nas leituras uma conceituação que refaz alguns elos perdidos da história de Brasília, Behr determina o roteiro da segunda fase de sua poesia, partindo da recomposição da época da construção da cidade (suas memórias e origens) e da projeção da história da sociedade brasileira.

Alfredo Bosi trata com amplitude o conceito de historicidade da obra poética, e considera que são várias as temporalidades do poeta, “o primeiro a dar, pela própria composição do seu texto, um significado histórico de suas representações e expressões”:

E qual fase da história foi vivida só de instantes presentes, pura e abstrata contemporaneidade sem memória nem projeto, sem as sombras ou as luzes do passado, sem as luzes ou as sombras do futuro? A pergunta ganha toda pertinência quando se trata de história da cultura e, mais ainda, de história de uma prática simbólica tão densa como a poesia.<sup>70</sup>

Isto permite supor que livros como os iniciantes *Iogurte com farinha* e *Te amo 24 horas por segundo* (da primeira fase) já continham os tempos da história: a memória de uma cultura interiorana e religiosa (a nossa senhora) de vivências de infância, e o sentido de ser pedestre presente em todo brasileiro.

nossa senhora do cerrado,  
protetora dos pedestres  
que atravessam o eixão  
às seis horas da tarde,  
faça com que eu chegue  
são e salvo  
na casa da noélia<sup>71</sup>

As imagens dos versos de Behr nesta segunda fase trazem este tempo já marcado pela memória e pela história de outras épocas, como explica Alfredo Bosi: a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação

---

<sup>70</sup> Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 13.

<sup>71</sup> Behr, *Te amo 24 horas por segundo*.

visual e pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. “Com a retentiva, começa a correr aquele processo de co-existência de tempos, que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele.”<sup>72</sup>

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional: uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema.<sup>73</sup>

Explicação semelhante sobre a descompressão e a recuperação do tempo, de um ponto de vista da fenomenologia do espaço, pode ser encontrada em Gaston Bachelard, para quem estar no espaço é estar no tempo: “o poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim”.

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. {...} Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço {...} É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.”<sup>74</sup>

Com base nesses conceitos, é possível entender porque, embora o espaço geométrico da cidade de Brasília não tenha incluído o planejamento das ruas para os pedestres, o verso refere-se à presença de “meninos de rua” em algum sinal da cidade. É a história lembrada de outras ruas e de outros meninos; é a poesia refazendo em versos o passado de outros lugares e a história real de outras cidades.

---

<sup>72</sup> Bosi, op. cit., p. 19.

<sup>73</sup> Idem, p. 13.

<sup>74</sup> Bachelard, Gaston. *Poética do Espaço* ( op. cit), p.2 e 28-29.

o mundo desaba numa tarde  
de quarta-feira e eu cato  
sementes de palmeiras na W3,  
perto da fofi

dois meninos de rua me ajudam  
e depois se degladiam com  
os mil cruzeiros que dei para que dividissem entre si

cena patética

eles no sinal, pedindo esmolas,  
e eu no meu velho fusca com  
uma lista de clientes que ainda  
teria de visitar naquele dia

quando é que eu vou ser feliz?<sup>75</sup>

Na poesia behriana, há um desafio maior em questão. Além de atualizar poeticamente este olhar da memória do sujeito (de poder olhar as imagens do passado) numa cidade onde não há multidão nem há ruas – propõe-se a redescoberta de um passado que ficou oculto, uma história de Brasília que não foi contada. No verso de abertura de *Porque construí braxília* com que inaugura a segunda fase de sua poesia, o poeta recupera um passado recente da história da cidade ainda pouco conhecido, o da figura do operário da construção de Brasília.

No lugar de poetizar as posições geográficas usadas nos traços do desenho do plano piloto de Lúcio Costa – representados nos versos por substantivos que nomeiam a concretude de Brasília – a poesia aponta agora para os personagens (pela primeira vez, embora ainda em sonho) que ficaram esquecidos pelo discurso oficial e até ”de deus”. Os

---

<sup>75</sup> Behr, *Porque construí braxília*.

vocábulos (substantivos e adjetivos) aparecem nesta segunda fase com uma carga semântica ligada ao cenário próprio da mão-de-obra operária que construiu Brasília, presente nas expressões “canteiro de obras” e “jardim-operário”.

dedico este  
canteiro de obras  
(jardim-operário)  
aos esquecidos de  
deus que construíram  
esta cidade de Brasília  
e que, um dia,  
construirão comigo,  
em sonho e sem dor,  
a cidade de Braxília  
(pronuncia-se  
brakslha, canalha)<sup>76</sup>

Outro verso do mesmo livro lembra o “massacre da GEB”, um episódio considerado uma “mancha” na história da construção de Brasília – até hoje não claramente explicado. Nos arquivos oficiais não há registro sobre o acontecimento, no entanto, no imaginário popular, comenta-se que na época da construção, a polícia (a Guarda Especial de Brasília, GEB) reagiu a uma manifestação dos operários de um barracão contra a comida servida, motivo de um choque com os policiais, que teria gerado grande número de mortes (até 50 operários).

**Vietnanzinho candango  
ou a mancha que não sai**

não se esqueçam do massacre da GEB

---

<sup>76</sup> Idem.

façam um filme, documentário,  
escrevam um livro, comentem com  
os amigos, mas não se esqueçam

não se esqueçam nunca  
do massacre da  
GEB<sup>77</sup>

### 3.2 - Um passado que ainda não foi contado

O cientista social Márcio de Oliveira confirma que “existe uma nebulosa envolvendo fatos, interpretações e ideologia nos trabalhos dos historiadores”<sup>78</sup> da época da construção de Brasília. E trabalha com a hipótese de que estes trabalhos “estejam na origem de uma certa versão que o governo JK apresentou da cidade.”<sup>79</sup> Ao analisar a documentação, Oliveira verificou que há uma grande semelhança entre estes documentos e os relatos contidos nos 18 volumes da Coleção Brasília, editado pelo Serviço de Documentação da Presidência da República.

Oliveira analisa a construção de Brasília como o resultado da construção de um “mito da nação”, durante seus estudos de pós-graduação em sociologia na Universidade de Paris V, a partir do qual publica o livro *Brasília: O mito na trajetória da nação* onde pesquisa publicações e documentos escritos na época. A conclusão é de que o próprio governo que determinou a construção da cidade foi o historiador e jornalista dos fatos ocorridos, criando um lastro histórico e social para a nova capital e, importante, independente dos fatos da história do Brasil.

A vontade de transformar o governo na principal referência histórica e científica sobre Brasília – reunindo livros, revistas, discursos,

---

<sup>77</sup> Idem.

<sup>78</sup> Oliveira, Márcio de. *Brasília: O mito na trajetória da nação*. Brasília: Paralelo 15, 2005, p. 83.

<sup>79</sup> Idem, p.81.

mensagens, fotografias e filmes – partiu, é notável isto, do próprio JK. {...} O governo JK, com esta Coleção Brasília, tornou-se um dos principais historiadores – talvez mesmo a principal referência histórica – além do principal jornalista da construção de Brasília.<sup>80</sup>

A criação poética de uma cidade imaginária (Braxília) – que tem passado e sonha com um futuro onde não há lugar nem para a exclusão nem para o poder – surge na esteira desta narrativa mítica. Os discursos “emoldurados de concreto e asfalto” impregnam a propaganda oficial criada pelo governo da época para justificar tanto a construção da nova nação (a partir dos antecedentes mudancistas) e seu discurso progressista, quanto para garantir a transferência da capital do litoral para o interior. A poesia cumpre aqui o seu papel: opera o “mito do recomeço” e trabalha no plano da representação simbólica, recolocando as idéias que estavam fora do lugar.

O caráter modernista da cidade, o Brasil “a jato” dos anos 1950, a bossa-nova, o espírito aventureiro destes “bandeirantes modernos”, o vazio demográfico do sertão goiano, a cruz da primeira missa transportada para o Planalto, muitos foram os fatores que construíram a crença no novo Brasil kubitschekiano, enquanto o mito da nação espreitava ao largo. As referências míticas camufladas atrás dessa busca desenfreada pela nação gravitariam em torno do mito prometeico, ou seja, de uma sociedade brasileira que vem procurando desesperadamente sua modernidade e sua maioria como nação. {...} Em Brasília, repetiu-se um mito bem brasileiro: as idéias fora do lugar.<sup>81</sup>

Há, no entanto, mais do que aparenta esta mudança de significante (Brasília por Braxília): a cidade mantém o “X” (na letra) que representa a cruz original sobre a qual foi projetado o cruzamento dos dois eixos. Foi um modo que o poeta encontrou para – mesmo mudando um fonema – fazer permanente a essência da cidade e sua origem, e mesmo com

---

<sup>80</sup> Idem, p.79.

<sup>81</sup> Idem, p. 256-257.

a desertificação e decadência (como se verá na terceira fase da poesia), talvez poder reconstruí-la futuramente.

imagine Brasília  
não-capital  
não-poder  
não-brasília  
assim é Braxília<sup>82</sup>

A mudança de uma abordagem da visão física da cidade para uma dimensão mais social e política que reforça a temática do isolamento e da solidão passa pela dimensão mitologizante e pelo uso “da metáfora da máquina”, como explica James Holston. A maior utopia, segundo ele, foi o projeto modernista inspirado nos grupos que freqüentavam os congressos internacionais de arquitetura moderna, que sustentavam que, “sob o capitalismo, a propriedade privada controla o uso da terra e dessa forma determina a estrutura da cidade”<sup>83</sup>. Como resultado, o projeto de Brasília se apoiava no uso comunitário das áreas comuns que ficam sob os blocos das superquadras.

Os versos negam a visão de Oscar Niemeyer, para quem “a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia.” Para tratar de questões que assumem uma importância maior na terceira fase estudada - como a divisão de classes e a exclusão (a cidade palaciana) – a poesia utiliza com mais frequência as figuras de linguagem (metáfora e metonímia) e retrabalha os mesmos dados da dimensão utópica e simbólica (o sonho) que marcam o discurso de construção da cidade. Na braxília sonhada não há separação, todos os povos e nações são os construtores da cidade (“as 2.354 línguas”).

braxília não  
braxília é sonho

---

<sup>82</sup> Behr, *Porque construí Brasília*.

<sup>83</sup> Holston, op. cit., p. 51.

braxília foi construída  
com a língua

2.354 línguas polindo  
as escadarias do palácio<sup>84</sup>

### **7ª visão do monstro**

faz tanto tempo  
que não pula ninguém  
da torre de TV<sup>85</sup>

Ao cruzar os caminhos da memória e da imaginação os versos de Nicolas Behr navegam no universo de um passado contado por Paulo Bertran, o historiador que montou, em Brasília, o Memorial das Idades do Brasil, uma das primeiras leituras assumidas pelo poeta. Em sua chácara no Lago Norte, Bertran reproduziu a pré-história do planalto central em larga escala identificando inscrições rupestres e formações geológicas para explicar as três idades de formação do planalto central: a formação da terra, passando pelo surgimento do cerrado, até a chegada do homem à região.

Percebe-se a influência recebida de Bertran em diversos poemas carregados com a vertente ambientalista. Ainda nesta segunda fase da poesia também fica explícito o reconhecimento de Behr ao dedicar uma poesia a Paulo Bertran em *Segredo secreto* (1996). Diante do fim iminente do cerrado, a poesia antecipa um futuro anunciado de destruição para a cidade de Brasília no verso de *Beijo de hiena* (1993).

às vezes a poesia vem como um trator  
com correntão que sai rasgando tudo  
e depois vai ver o estrago que fez

---

<sup>84</sup> Behr, *Porque construi braxília*.

<sup>85</sup> *Idem*.

poesia que vai levando  
toco, dor, árvore,  
loucura, cupinzeiro

*pra paulo bertran*<sup>86</sup>

os fazedores de deserto  
se aproximam  
e os cerrados  
se despedem  
da paisagem  
brasileira

uma casca grossa  
envolve meu  
coração<sup>87</sup>

Enquanto o imaginário criado em torno da construção da cidade de Brasília, simplesmente ignorava qualquer história da região, Bertran informa em seu livro *História da Terra e do Homem no Planalto Central*, que o centro-oeste brasileiro é ocupado pelo homem há pelo menos 43 mil anos, idade obtida na última pesquisa do IGPA (Instituto Goiano de Pré-História e Arqueologia) da Universidade Católica de Goiás, mediante o teste de radiatividade de cinzas (método carbono-14) para a Serra Geral de Goiás.

Com idade de 65 milhões de anos – época da extinção dos dinossauros no planeta – registra-se a Chapada do Pipiripau (a nordeste do Distrito Federal e que significa rio raso e cheio de pedras no meio), e segundo Bertran, “o verdadeiro divisor de águas das três bacias hidrográficas do país.”<sup>88</sup> Pelo terreno encontrado, o mar, antes disso, cobria a região,

---

<sup>86</sup> Behr, *Segredo secreto*.

<sup>87</sup> Behr, *Beijo de hiena*.

<sup>88</sup> Bertran, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central*. Brasília: Solo, 1994, p. 4.

sucedendo depois de 130 milhões de anos, o que se chamou de “deserto brasileiro”, e que parece ter coberto a maior parte da atual floresta amazônica, recuando depois para as regiões do Brasil Central.

pompéia sertaneja  
soterrada pela areia  
do deserto cerrado<sup>89</sup>

Bertran investiga a presença de um homem “cerratense”, presente desde a pré-história na paisagem do cerrado (o reino das Oréades) há 12 mil anos, formando uma verdadeira Babilônia de gentes e conflitos potenciais, vindos desde as mais remotas origens do homem nas Américas, a contrapor-se a um tipo de história do Distrito Federal que só parece iniciar-se com JK, como se vê abaixo:

Poderiam ter convivido no Distrito Federal duas culturas indígenas distintas. Aquela antiqüíssima de caçadores pré-cerâmicos, e outra, novíssima, de apenas mil anos, de agricultores ceramistas, e ambas chegando até a invasão colonizadora. {...} o cerradeiro ou cerratense – Homo cerratensis – já desde o século XVIII nascendo, a par de frequentes crises de extinção. {...} é por excelência um homem barroco, criado nos ocos sertanejos, acredita na liberdade, sua natural condição. {...} foi domínio incontestável do Jê – o tapuia – de língua própria, especializado em viver nos cerrados. Está aí o Distrito Federal: todo ele palatável e útil, bem ao gosto indígena e sertanejo. Sua toponímia come-se, veste-se, emprega-se em ranchos e utilidades domésticas e, antes de mais nada, constrói um vasto discurso ecossistêmico nas raízes da história. Pura matéria de Eco-História.<sup>90</sup>

A expressão (cerratense) foi apropriada por Behr em verso inédito, de livro ainda em preparação:

---

<sup>89</sup> poema inédito.

<sup>90</sup> Bertran, op. cit., p. 11-21.

deste império cerratense, desta solidão, deste palácio  
que em breve se transformará em ruínas, lanço meus  
olhos cansados mais uma vez sobre os escombros do  
meu país e antevejo uma alvorada, que não chega  
nunca, com uma raiva danada e uma desconfiança enorme  
no chamado país do futuro<sup>91</sup>

Nestes versos, configura-se mais uma vez o uso dos artifícios rotulados por Michel Schneider em seu livro *Ladrões de Palavras*, como imitação, pasticho e a paródia de outro texto já conhecido. Nicolas Behr se apropria do famoso discurso do ex-presidente Juscelino Kubitschek, em sua primeira viagem ao ermo do planalto a 2 de outubro de 1956, quando Brasília ainda não havia sido inaugurada:

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  
fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> inédito.

<sup>92</sup> Kubitschek. Juscelino, discurso (1956).

## 4- Capítulo III

### Crítica e desconstrução do discurso mítico

A terceira fase (correspondente ao período que vai de 2001 a 2004) está concentrada principalmente no livro *Braxília revisitada* vol. I, com uma poesia voltada para a desconstrução do discurso oficial e mítico que suportou a ideologia de construção de Brasília e impregnou o imaginário da população da cidade. Percebe-se agora que o discurso poético assume o diálogo que o poeta vem travando com os conceitos sobre o planejamento e arquitetura urbana para a cidade e faz uma comparação: a arte de Brasília (é pra inglês/arquiteto ver) enquanto o poema assume uma postura de crítica social e já pode ser lido (até) por analfabetos.

O que prevalece na narrativa é a desmitificação dos principais personagens da época, como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e JK (“oscar, costa e jotaká”), tornados heróis intocáveis no marketing oficial. Com os mesmos recursos do trocadilho e da ironia fina, a proposta é desfazer a imagem construída e eliminar os “efeitos” do projeto arquitetônico, defendendo que Lúcio Costa esteja de peito aberto (“trazer costa no peito”) e que JK desça do seu pedestal (“jotaká desce daí”).

O jogo de esconde das palavras quase passa imperceptível na identificação do projetista dos jardins dos edifícios públicos de Brasília, o paisagista brasileiro Burle Marx, que também não é poupado: o verso toma seu nome de forma figurada para desmascarar o suposto projeto de ideologia marxista, para o qual apenas sobram “flores burlescas (Burle)”, que zombam dos “jardins marxistas (Marx)”.

A lista dos “mitos” derrubados é finalizada com o “tocador de obras” da construção da cidade, o político mineiro Israel Pinheiro, a quem JK confiou a presidência da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital, empresa encarregada de construir Brasília). Aqui, o primeiro prefeito da cidade (em abril de 1960) é motivo de crítica dos moradores, já que “todos sofrem no país de israel”.

arte pra arquiteto ver  
poema pra analfabeto ler<sup>93</sup>

abortar planos  
estourar balões  
cegar tesourinhas

trazer costa no peito  
oscar de efeitos arquitetônicos  
jotaká desce daí

flores burlescas  
zombam de  
jardins marxistas

todos sofrem no país de israel<sup>94</sup>

Os verbos se vestem com grande carga expressiva (abortar, estourar, cegar) e são usados para desfazer o instantâneo da maquete, que na primeira fase parecia tão bem traçada no ar do cerrado. Definidas as relações sociais e de poder, a poética da cidade recria versos para nomear sentimentos (dor, felicidade, fracasso) carregados em adjetivação selecionada a partir do vocabulário relativo aos parâmetros da burocracia da capital do país (arquivada, protocolada, planejado) e retratam de maneira mais crua as vivências do morador. No novo mapa da cidade, os poemas apontam o lugar do excluído no projeto desenvolvimentista da cidade administrativa.

dor arquivada  
felicidade protocolada

---

<sup>93</sup> Behr. *Braxília revisitada vol. I*, p. 51.

<sup>94</sup> Idem, p.73.

utopia adiada

brasilía é o fracasso  
mais bem planejado  
de todos os tempos<sup>95</sup>

Entre os estudos que se debruçaram sobre o projeto urbanístico de Brasília, destaca-se a leitura que Behr fez da obra do sociólogo Luiz Sérgio Duarte da Silva, para quem “o sonho da cidade moderna esconde a limitação do sujeito moderno e a visibilidade de seus traços urbanos pode disfarçar uma dimensão mais profunda e suprimida à reflexão crítica.” No livro *A Construção de Brasília – Modernidade e Periferia*, Duarte aplica as teorias da modernidade de Simmel, Weber e Benjamin no projeto de construção da capital do país.

A abordagem de Duarte da Silva se assenta como uma luva para Behr, na medida em que o sociólogo procede a uma “abordagem estética” da discussão da modernidade cultural nas condições da periferia do capitalismo e considera o ambiente físico e simbólico da construção de Brasília como o laboratório privilegiado para o estudo de uma tragédia moderna. “Para o canteiro de obras do Planalto Central afluíram dois tipos básicos de mentalidades (pode-se dizer, dois mundos simbólicos concorrentes)”<sup>96</sup>: as populações de regiões de pequena cidade e marcada por uma cultura camponesa (de raiz escravista) e a vertente urbana, letrada e racionalizada.

Permitiu-me observar um determinado mundo vivido: a experiência comum, reproduzindo-se no cotidiano, entendido como o óbvio e o inquestionado. Um espaço extraordinário (realizando simultaneamente proximidade, exclusão, isolamento, pluralidade e integração) que juntou tipos sociais (o civilizador, o herói, o profeta, o sonhador, o interessado, o fascinado, o instrumentalizado), prestou-se à constituição de um sujeito moderno que reunia em si as potencialidades e frustrações de seu tempo. {...} O problema está em querer esconder isto: o sonho de uma cidade “absolutamente moderna”.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Idem, p. 33.

<sup>96</sup> Silva, Luiz Sérgio Duarte da. *A Construção de Brasília – modernidade e periferia*. Goiânia: Editora UFG, 1997, p. 19.

<sup>97</sup> Idem, p. 12

A apropriação das idéias de Duarte da Silva traz para a terceira fase dos versos de Behr uma dimensão social e política que reforça a temática do isolamento e da solidão anunciada na fase anterior. Se na primeira fase blocos e quadras eram admiradas pela beleza física, agora toda esta nomenclatura do plano piloto transfigura-se no detalhamento (piso e pilotis), formando um conjunto sem receptividade porque exclui o morador/poeta da cidade padronizada.

não, o poeta não pode subir.  
também não pode falar com o síndico  
pelo interfone, muito menos ficar  
embaixo do bloco. O poeta pode se  
matar? Pode sim, mas sem sujar  
o piso e os pilotis<sup>98</sup>

A exclusão e a estratificação social são amplamente abordadas por Brasilmar Ferreira Nunes no livro *Brasília: a fantasia corporificada*, leitura que também exerce grande influência em Nicolas Behr. Os resultados do projeto integrado de pesquisa em sociologia urbana do departamento de Sociologia da Universidade de Brasília confirmam que em Brasília “uma rígida legislação de uso e de ocupação de solo termina por desempenhar um papel absolutamente funcional ao sistema, distribuindo os indivíduos em territórios que guardam uma estreita relação com os níveis sócio-econômicos.”<sup>99</sup>

O trabalho de Ferreira Nunes busca responder até que ponto o desenho físico (do projeto do plano piloto) contribui favoravelmente para o isolamento do indivíduo. “É neste ponto que se pode apontar uma das críticas mais pertinentes ao projeto urbanístico: mais do que aproximar, afasta as pessoas, mesmo as de classes sociais mais simples. A cidade foi pensada para a burocracia, uma categoria sócio-profissional particular: não se pensou o espaço urbano como *locus* da mistura, do anonimato.”<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Idem, p. 57.

<sup>99</sup> Nunes, Brasilmar Ferreira. *Brasília: a fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004, p. 168.

<sup>100</sup> Idem, p. 91.

A aspiração generalizada é trabalhar e morar no Plano ou nos Lagos, entendidos como símbolo de status social. {...} É o eterno mito da origem que se revive permanentemente; a ausência de história e de identidade oferece a sensação de que todos serão incorporados na vida da cidade em iguais condições. {...} Não tem história do lugar, o desenho isola mais que do que aproxima as pessoas e tudo isso leva a uma valorização da esfera familiar-individual mais do que a comunitária. {...} E aí está toda a ambigüidade do projeto e de seu resultado: no fundo, ninguém é da cidade, mas tampouco ninguém é estrangeiro à cidade. Ela acolhe cada indivíduo, cada família, e os inserem numa lógica onde subsiste um elevado potencial de mudança tanto econômica mas sobretudo cultural.<sup>101</sup>

Registra-se aqui uma situação de convergência onde há grande possibilidade de ter ocorrido uma influência de Ferreira Nunes na maneira com que Nicolas Behr passou a explorar um rico vocabulário ligado à cultura da tecnocracia (protocolo, crachá, carimbo). O sociólogo desenvolveu amplo material de pesquisa que revela a separação existente entre os moradores de Brasília que fazem parte da máquina e os excluídos do sistema, papéis muito bem definidos na hierarquia da administração pública. Os versos exploram de forma metafórica o uso de termos que expressam uma crítica aguda do desenho urbano e as conseqüências da construção de uma cidade administrativa e os privilégios de sua burocracia e do funcionalismo.

### **brasília só para convidados**

sem crachá não entra  
sem carimbo não entra  
sem puxar o saco não entra  
sem este poema não entra<sup>102</sup>

buritis burocráticos  
demitem monótonos gramados<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Idem. p. 91.

<sup>102</sup> Behr, op. cit., p. 28.

Reduzido em seu desespero, o cidadão é representado de forma deformada no processo de adjetivação que dá vida e alma às formas físicas da cidade (blocos melancólicos, eixos se retorcendo, gramados deprimidos, linhas suicidas). Os monumentos - que antes serviram como imagem fotográfica para captar o momento da construção do projeto do plano piloto – agora estão humanizados na “depressão e agonia”, como os “blocos que sangram as gengivas dos pilotis” e tornam-se objeto das dores do sujeito no seu desvario diante do desenho geométrico aprisionador. E a monumentalidade da cidade agora deve “ser esquecida”.

blocos melancólicos

superquadras

sem superego

eixos se retorcendo

monumentos em agonia

gramados deprimidos

linhas suicidas<sup>104</sup>

mordo o bloco até sangrarem

as gengivas dos pilotis<sup>105</sup>

monumental

para ser esquecida

monumental

para não ser lembrada<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Idem, p. 77.

<sup>104</sup> Idem, p. 39.

<sup>105</sup> Idem, p. 92.

<sup>106</sup> Idem, p. 28.

#### 4.1 - Reinvenção de Lúcio Costa, Le Corbusier e Dom Bosco

Na terceira fase, Behr revisita os documentos mais representativos sobre a construção do ideário da brasilidade: o *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, de Lúcio Costa e o sonho de Dom Bosco - considerados textos fundadores da criação de Brasília. O efeito obtido com a reescrita desses textos tradicionais incorporados ao universo simbólico da época, torna-se mais explícito nesta fase, com a publicação do livro *Braxília revisitada* vol. I, em 2004.

A abertura do livro vem com alusões (quase citações) a trechos do relatório do plano piloto mas conta a sua versão da história de Brasília, acrescentando comentários com profunda ironia quando parodia o trecho mais famoso do memorial descritivo (composto por um intróito e uma proposta com 23 itens explicativos) que Lúcio Costa apresentou aos membros do júri do concurso para a construção da cidade de Brasília.

Nesta fase, os versos behrianos figuram uma linguagem onde se revela uma consciência crítica mais apurada e a crescente noção de tempo (do passado que antes inexistia) e uma reflexão sobre um futuro nada otimista, como consequência da fragilização do sujeito e da perda dos valores comunitários. De todas as referências feitas ao relatório, destaca-se o item 1, assim transcrito:

1- 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.<sup>107</sup>

Em duas versões que se apropriam deste texto de Lúcio Costa, não há somente uma transcrição literal do trecho escolhido do relatório do plano piloto, mas um acréscimo de expressões que adicionam novos conteúdos e mudam o sentido do texto original, como se verifica no primeiro exemplo. No segundo exemplo, há um trabalho mais elaborado de construção da frase que se justapõe ao verso (“eixos que se cruzam/pessoas que não se encontram”), ambos publicados no *Braxília Revisitada vol I*.

---

<sup>107</sup> Costa, op. cit., introdução, item 1.

brasilíia nasceu  
de um gesto primário  
dois eixos se cruzando,  
ou seja, o próprio sinal da cruz

como quem pede bênção  
ou perdão<sup>108</sup>

eixos que se cruzam  
pessoas que não se encontram<sup>109</sup>

Pela leitura, percebe-se a contestação do já quase mítico desenho da cidade de Brasília. A partir da escolha das sentenças ou expressões que são acrescentadas aos textos apropriados, os versos indicam que falta ao projeto de Lúcio Costa considerar outros aspectos da realidade social. Ao texto principal acrescenta-se um verso novo que cria um sentido contrário: embora fisicamente “os eixos da cidade se cruzem”, o mesmo não ocorre no plano pessoal, gerando um desencontro entre as pessoas. Com a falta de espaço nas ruas para o pedestre “as pessoas não se encontram” neste eixo de cruzamentos onde só resta ao sujeito pedir “bênção ou perdão”.

Cabe aqui fazer um paralelo do mecanismo de apropriação também utilizado pelo próprio Lúcio Costa, ao aproveitar expressões (“nasceu do gesto **primário**”) contidas no “Roteiro”<sup>110</sup> proposto por Le Corbusier aos arquitetos. Na lista dos principais conselhos que deixa aos colegas, o arquiteto francês escreve “Três Lembretes aos Senhores Arquitetos”, onde estão relacionadas a idéia e as expressões que foram usadas por Costa na introdução do memorial e que permitiram a classificação do projeto como “claro, direto e fundamentalmente **simples**”, de acordo com o júri do concurso. A simplificação (as formas simples) também seria a justificativa para a poesia de Behr, que também parece beber no original de Le Corbusier.

---

<sup>108</sup> Behr, op. cit., p. 1

<sup>109</sup> Idem, p.1 e 11.

<sup>110</sup> Le Corbusier. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 11.

## Três Lembretes aos Senhores Arquitetos

### 1. O Volume

Nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz.

As formas **primárias** são as formas belas porque se lêem claramente.

Os arquitetos de hoje não realizam mais as formas **simples**.<sup>111</sup>

O primado do automóvel individual, um ponto relevante no projeto de Lúcio Costa, também foi alvo de destaque no pensamento de Le Corbusier. Quando estabelece as linhas sobre a sua nova arquitetura (no capítulo “Olhos que não Vêm...3 - Os Automóveis”) Le Corbusier relaciona o automóvel com a definição de padrões, uma idéia usada por Costa ao incluir a técnica rodoviária ao urbanismo: “O automóvel é um objeto com uma função simples (rodar) e para fins complexos (conforto, resistência, aspecto), que colocou a grande indústria diante da necessidade imperiosa de padronizar.”<sup>112</sup>

E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária – inclusive a eliminação dos cruzamentos – a técnica urbanística, conferindo-se ao eixo arqueado correspondente às vias naturais de acesso a função circulatória tronco, com pistas centrais de velocidade e pistas laterais, para o tráfego local, e dispondo-se ao longo desse eixo o grosso dos setores residenciais.<sup>113</sup>

Mais uma vez verifica-se uma correspondência da imagem poética ao traçar cenas que ganham novos ícones em movimento (os gerúndios) e tratam do tema do domínio do automóvel na cidade de Brasília. Mas, quando se liberta do modelo geométrico, ironicamente o morador da cidade se vê novamente preso agora frente ao rígido padrão rodoviário que condena o “homem a correr em direção a um carro no eixão”. E, para completar, não há sociedade organizada, os “ipês é que protestam contra os atropelamentos no eixão”.

---

<sup>111</sup> Idem, p. 11

<sup>112</sup> Idem, p. 93.

<sup>113</sup> Costa, op. cit., item 3.

ipês protestam  
contra os atropelamentos no eixão  
oferecendo flores às vítimas<sup>114</sup>

minha poesia é o que  
estou vendo agora:

um homem correndo  
na direção de um  
carro no eixão<sup>115</sup>

Diante da análise dos detalhes do projeto (número 22) de Lúcio Costa - considerado o único para uma capital administrativa do país pela comissão julgadora - o urbanista Antonio Carlos Carpintero analisa em sua tese de doutorado na USP o papel do veículo individual na estruturação geral da cidade proposta como “o principal elemento de organização, em torno do qual giram todos os outros”<sup>116</sup>. Quanto ao fato do relatório do plano piloto trazer inúmeras referências ao automóvel individual, poucas aos transportes coletivos e aos veículos de carga, Carpintero conclui:

O Plano Piloto de Brasília representou claramente o papel de vitrine dessa política governamental de promover o desenvolvimento nacional com suporte na implantação da indústria de veículos automotores – e, como consequência, a indústria petrolífera – e a opção geral pelo transporte individual. Lúcio Costa não falou em nenhum momento, em sua proposta, a respeito de transporte coletivo de passageiros, apenas mencionou ônibus secundariamente.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Behr, op. cit., p. 89.

<sup>115</sup> Idem, p. 29.

<sup>116</sup> Carpintero, Antônio Carlos. “*Brasília: Prática e teoria urbanística no Brasil*”, tese de doutorado na USP, mimeo, p. 143.

<sup>117</sup> Idem, p. 145.

Outro texto fundador largamente usado na poesia estudada é o sonho de Dom Bosco. A visão profética do santo italiano se inscreve na instância mítica primeiramente porque faz referência à terra prometida, citada no “gênese” da Bíblia; e, além disto, no sonho, Dom Bosco previu o local da terra prometida no mesmo paralelo onde está construída a capital federal “de onde fluirá leite e mel e será uma riqueza inconcebível”. A frase, embora fora do contexto (como se verá adiante) acabou servindo muito bem ao discurso oficial da época, criando uma mística em torno da nova capital.

Entre os paralelos de 15° e 20° havia uma depressão bastante larga e comprida, partindo de um ponto onde se formava um lago. Então, repetidamente, uma voz assim falou: “quando vierem escavar as minas ocultas, no meio destas montanhas, surgirá aqui a terra prometida, vertendo leite e mel. Será uma riqueza inconcebível...”<sup>118</sup>

O texto do padre italiano é exaustivamente mencionado em numerosas publicações da época, que consideram Dom Bosco como sendo o profeta da cidade que um dia haveria de erguer-se no planalto central do Brasil. Mas a afirmação foi resultado de erros na tradução e recebeu inúmeros questionamentos e, como explica Augusto Areal no “Mitos e informações erradas sobre Brasília”<sup>119</sup>, em nenhum momento as profecias de Dom Bosco falam em civilização ou em cidade, como se vê no texto original do sonho transcrito acima.

O detalhe é também contado por Márcio de Oliveira, explicando que a expressão “grande civilização” foi colocada antes de “terra prometida” na tradução do padre Cleto Caliman (e repetida em vários livros), que aceitou mudar o texto a pedido de Segismundo Mello. “O objetivo era claro: mesmo em sonho, Brasília já existia. Assim, o governo JK teria tão-só respeitado os desígnios divinos.”<sup>120</sup>

Usando apenas de ironia o pequeno verso de Nicolas Behr desmitifica o sonho de Dom Bosco mostrando uma realidade bem diversa daquilo que foi prometido no discurso do governo. Ao acrescentar ao leite e mel “o meu pão com manteiga”, o verso desfaz o engano da imagem de “riqueza inconcebível” e de “terra prometida”, construída para

---

<sup>118</sup> Sonho de Dom Bosco (texto original traduzido).

<sup>119</sup> Citado por Joanyr de Oliveira em *Biografia da Cidade – Crônica de Brasília*. Brasília, LGE Editora, 2005, p. 78.

<sup>120</sup> Oliveira, Márcio de, op. cit., p. 90.

Brasília e divulgada nos livros oficiais sobre a cidade. Para obter efeito imediato na comunicação, o poema usa no diálogo com o santo um linguajar bem popular (“ô seu dom bosco, cadê”).

“...aparecerá neste  
sítio a terra prometida  
donde fluirão leite e  
mel”. ô seu dom bosco,  
cadê o leite?  
cadê o mel?  
cadê o meu pão  
com manteiga?<sup>121</sup>

#### **4.2 - Brasília construída por Clarice Lispector**

Ao tratar de uma disciplina do cotidiano, Michel de Certeau (sobre a análise das estruturas de poder, empreendida por Foucault) considera o processo de reinvenção como a principal tática de procedimento da criatividade cotidiana para alterar as práticas de ordenamento e de vigilância da cidade. Neste trabalho de pesquisa da obra poética de Nicolas Behr, estima-se que, por analogia, o mesmo processo ocorre com esta poesia.

{...}porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano: contrárias, por não se tratar mais de precisar como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar, mas de exumar as formas subreptícias que são assumidas pela criatividade

---

<sup>121</sup> Behr, op. cit., p. 4.

dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes de “vigilância”.<sup>122</sup>

O trabalho de reinvenção de textos da poesia behriana obtém um grande alcance na ressignificação do tempo e do espaço da cidade de Brasília. Determinado a trazer para sua poesia a consciência crítica que alcança nas leituras que faz, agora o poeta avança no aproveitamento das crônicas<sup>123</sup> que Clarice Lispector escreve sobre Brasília. Os textos estruturadores são uma fonte de inspiração para o poeta no seu percurso da construção da palavra, onde o tempo retrocede em busca das explicações que justifiquem um futuro de decadência e de ruína da sociedade.

Nesses escritos da cronista, o poeta encontra os ingredientes de que necessita para a produção de sua obra, como o discurso poético carregado de subjetivação e a crítica social mordaz à cidade planejada. Como em reconhecimento pela influência recebida da escritora, uma parte do texto de “Brasília” (a primeira crônica de Clarice Lispector sobre a cidade) está reproduzida textualmente na introdução do livro de Behr *Viver Deveria Bastar*, de 2001. Nas crônicas, Clarice revela a impiedade de uma cidade modernista que transmite o espanto, a solidão e o mistério aos visitantes:

Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. {...} Brasília é uma cidade abstrata. E não há como concretizá-la. É uma cidade redonda e sem esquinas. Também não tem botequim para a gente tomar um cafezinho. É verdade, juro que não vi esquinas. Em Brasília não existe cotidiano. {...} Essa beleza assustadora, esta cidade, traçada no ar. {...} Brasília é mal-assombrada. É quase mediúnica.<sup>124</sup>

Na comparação da prosa da escritora com os versos do poeta destacam-se alguns exemplos significativos do mecanismo da apropriação do texto de Clarice. Segue o texto da cronista em prosa, seguido de dois versos incluídos no *Braxília revisitada vol. I* e de um poema ainda inédito:

---

<sup>122</sup> Certeau, op. cit. p. 41.

<sup>123</sup> Lispector, Clarice. “Brasília” e “Brasília: Esplendor”, in *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 p. 40-63.

<sup>124</sup> Idem, p. 43.

Vou agora escrever uma coisa da maior importância: Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo. Brasília é uma estrela espatifada. Estou abismada. É linda e é nua. O despudoramento que se tem na solidão. {...} Aliás a época que estamos atravessando é fantástica, é azul e amarela, e escarlate e esmeralda.<sup>125</sup>

brasília é o fracasso  
mais bem planejado  
de todos os tempos<sup>126</sup>

brasília é maquete

modelo reduzido  
do nosso fracasso<sup>127</sup>

a construção de brasília  
é a construção da palavra

palavra espatifada  
sobre o chão do cerrado<sup>128</sup>

Em suas viagens à cidade, a escritora se debruça nas famosas crônicas traçando para a cidade uma visão de paradoxo e de contradição, onde o passado se cruza com o futuro no tempo presente, criando imagens dialéticas ao mesmo tempo de luz e de assombro, um lugar de nuvens e de ratos: “Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a

---

<sup>125</sup> Idem, pp 44-47.

<sup>126</sup> Behr, op. cit., p. 33

<sup>127</sup> Behr, op. cit., 42.

<sup>128</sup> poema inédito.

pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. {...} Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo.”<sup>129</sup>

A temática do eixo tempo-espço está presente de maneira semelhante tanto nos versos de Behr quanto nos textos das crônicas de Clarice Lispector. Em ambos há uma busca incessante por descortinar o passado e pela investigação sobre a origem de Brasília. A Brasília de Clarice acompanha o sinal dos tempos e antecipa as ruínas de uma cidade em demolição, tão nova e já com sinais de desaparecimento, sem passado e sem futuro:

Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo. (...) Tenho certeza de que aqui é o meu lugar certo. Mas é que a terra me viciou demais. Tenho maus hábitos de vida. – A erosão vai desnudar Brasília até o osso. {...} Eu sei o que os dois quiseram (Lúcio Costa e Oscar Niemeyer): a lentidão e o silêncio, que também é a idéia que faço da eternidade. Os dois criaram o retrato de uma cidade eterna. Eles ergueram o espanto inexplicado. {...} Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. {...} Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu este tipo de civilização.<sup>130</sup>

logo depois – impossível  
não notar – estão as  
ruínas de Brasília<sup>131</sup>

o nível do mar baixou  
e o esqueleto da cidade surgiu.  
quem foram os construtores  
desta fantástica cidade?  
teriam sido felizes  
os seus habitantes?<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Lispector, op. cit. p. 41-42.

<sup>130</sup> Idem, pp. 40-44.

<sup>131</sup> Behr, op. cit., p. 13.

<sup>132</sup> Behr, op. cit., p. 103.

Octavio Paz traça um perfil trágico do futuro no momento em que o homem moderno adquire a consciência da história. Só que, adverte o poeta e ensaísta mexicano, esta consciência da modernidade (tão combatida pelos críticos do projeto funcionalista de Brasília) se converteu em pergunta sem resposta sobre o sentido da história. Essa consciência descobre agora que a história não tem sentido ou que, se o tem, este é inacessível para ela. “A técnica (do modernismo) não é uma resposta. Assim, embora a técnica invente todos os dias algo novo, nada pode dizer-nos sobre o futuro.”<sup>133</sup>

De certo modo sua ação (da técnica) consiste em ser uma incessante destruição de futuro. Com efeito, na medida em que o futuro que constrói é cada vez menos imaginável e nos surge como desprovido de sentido, cessa de ser futuro: é o desconhecido que irrompe em nós. Cessamos de nos reconhecer no futuro. {...} A consciência da história revelou-se como consciência trágica: o agora já não se projeta em um futuro: é um sempre instantâneo. {...}Essa consciência descobre agora que a história não tem sentido ou que, se o tem, este é inacessível para ela. Nosso tempo é o do fim da história como futuro imaginável e previsível. Reduzidos a um presente que se estreita cada vez mais, nos perguntamos: aonde vamos?<sup>134</sup>

À medida que os versos atualizam os conceitos do eixo do tempo-espço, torna-se definitiva a desconstrução da cidade. Não apenas o espaço físico (“a demolição da catedral”) se fragmenta mas também se deslocam o lugar social e os valores do sujeito (“a incapacidade do contato afetivo”), sentimentos perdidos (é preciso que alguém chore em Brasília) e tão bem descritos em sua solidão nas crônicas de Clarice Lispector:

Como será quem nasce em Brasília quando crescer e virar homem? Porque a cidade é habitada por forasteiros nostálgicos. Os exilados. Os que nascem lá serão o futuro. Futuro faiscante como aço. {...} Porque é preciso que alguém chore em Brasília. Os olhos dos habitantes são secos demais. {...} Brasília é um futuro que aconteceu no passado. {...}A atmosfera é de indignação e você sabe por quê. Brasília: antes de

---

<sup>133</sup> Paz, Octavio, op. cit., p 105.

<sup>134</sup> Idem, p. 105 e 106.

nascer já nasceu, a prematura, a nascitura, o feto, eu enfim. {...} O que será de Brasília no ano, digamos, de 3000? Quanta ossada. Ninguém se lembra do futuro porque não pode ser. As autoridades não deixam.<sup>135</sup>

começa a demolição

quero pra mim

os anjos da catedral<sup>136</sup>

### **Ode para Brasília**

ode? onde?

ode é pra quem pode

avenidas largas – gestos estreitos

grandes espaços – pequenos passos<sup>137</sup>

brasilíia é a incapacidade

do contato afetivo

entre a laje

e o concreto<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Idem, p. 48-57.

<sup>136</sup> Behr, op. cit., p. 35

<sup>137</sup> Idem, p. 102.

<sup>138</sup> Idem, p. 37.

## 5- Conclusão

O efeito da influência das leituras de textos teóricos sobre a construção de Brasília (que abordam o planejamento urbano, ciências sociais e história) na poesia de Nicolas Behr é o apuramento de uma visão crítica sobre o projeto da cidade de Brasília, de Lúcio Costa, um dos símbolos do urbanismo contemporâneo. A mudança é perceptiva a cada nova fase da escritura, em que os versos se desenham em diferentes formatos, apresentando variação do vocabulário e um tratamento diferenciado no uso das figuras de linguagem.

Na primeira fase, o discurso poético surge com um tom espontaneamente rebelde nos primeiros livrinhos mimeografados; na segunda fase evolui para uma narrativa que incorpora o ponto de vista social; e na terceira fase ressurgue com uma linguagem de crítica contundente e definitiva sobre o impacto da construção da cidade. Para a classificação da poesia em três fases, foram considerados os três períodos de maior produção do poeta e o enfoque na temática da cidade de Brasília (já que existem outros livros do autor que tratam de assuntos diversos).

As três fases estão analisadas em três capítulos correspondentes: no primeiro capítulo, a poesia marginal do jovem poeta figura uma cidade projetada sob a égide da padronização espacial do modernismo e de seu racionalismo geométrico, imprimindo versos curtos em consonância com a imagem desse concretismo. No segundo capítulo, os versos passam a registrar a influência das teses defendidas pelos autores lidos, à medida que a poesia começa a refletir os aspectos sociais e históricos sobre a fundação da cidade e que ainda não estavam presentes de modo sistêmico na primeira fase - criando o ambiente propício para a criação de “braxília”, a utopia de um futuro de reconstrução ainda possível.

As leituras transformam-se nos textos estruturadores que fornecem a matéria-prima para as duas últimas fases da poesia. A terceira fase é de ressignificação da cidade dividida e, para recuperar a memória da história e dos acontecimentos da construção de Brasília, o poeta retrabalha, em tom profundamente irônico, os discursos míticos e ideológicos que suportaram o projeto de Brasília. Nesta fase, o tempo retrocede buscando as causas para a decadência do sujeito e de valores de uma cidade padronizada em siglas e endereços seriados.

Octavio Paz se refere a esta maneira de ser social da poesia, que surge como resultado da mediação entre sociedade e poesia a que o crítico se refere como “dois termos antagônicos e complementares” ao mesmo tempo. Como “não há sociedade sem poesia”, aqui a narrativa poética cumpre seu papel de representação da vida real:

Não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social da poesia é contraditória: afirma e nega simultaneamente a fala, que é palavra social; não há sociedade sem poesia, mas a sociedade não pode realizar-se nunca como poesia, nunca é poética. Às vezes os dois termos aspiram a desvincular-se. Não podem. Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem {...} Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras. Condenados a uma perpétua conjunção que se resolve em instantânea discórdia, os dois termos buscam uma conversação mútua. Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo: e do poema em vida social, em imagem encarnada.<sup>139</sup>

**Capítulo I (1ª fase) – Imagem projetada do espaço de Brasília** (de agosto de 1977 a novembro de 1980) - quando Nicolas Behr publica 19 livrinhos mimeografados. O foco da pesquisa recai em dois deles, *Iogurte com farinha* e *Grande circular*, que tratam da temática da cidade. Neste período, a poesia põe em destaque a imagem física e a forma da cidade projetada no concreto e o texto de maior influência é o próprio *Relatório do Plano Piloto de Brasília* do urbanista Lúcio Costa (que projetou Brasília) - considerado um texto fundador da cidade.

**Capítulo II (2ª fase) – Tempo social, história e utopia da cidade** (de 1993 a 1997) – neste período, o poeta publica um grupo de cinco livros – do qual se destacam para fins da pesquisa: *Porque construí braxília* (composto por 31 poemas, sendo 13 dedicados à cidade de Brasília), *Beijo de hiena* e *Segredo secreto*. A poesia apresenta um novo formato e o contato com novos conteúdos sociais e políticos cria o ambiente para a criação da utopia e do sonho. Os textos de maior influência nesta fase são: *A Cidade Modernista – Uma*

---

<sup>139</sup> Paz, op. cit., p. 96.

*crítica de Brasília e sua utopia*, de James Holston e *História da Terra e do Homem no Planalto Central*, de Paulo Bertran.

**Capítulo III (3ª fase) – Crítica e desconstrução do discurso mítico** (de 2001 a 2004) – neste período Behr publica cinco livros, sendo dois deles alvo desta pesquisa: *Braxília Revisitada vol I* e *Viver deveria bastar*<sup>140</sup>. Agora os versos já perderam o idílio com o projeto da cidade e incorporam a desilusão e a exclusão do projeto urbanístico. Nesta fase os textos estruturadores são: *A construção de Brasília: modernidade e periferia*, de Luiz Sérgio Duarte da Silva, *Brasília: A fantasia corporificada*, de Brasilmar Ferreira Nunes e as crônicas de Clarice Lispector sobre Brasília, inseridas no livro *Para Não Esquecer*.

### 5.1 - Subjetivação e consciência poética

Embora Behr não tenha feito apontamentos para marcar trechos que mais lhe interessavam nas leituras feitas – como identificou Suzi Sperber na análise das leituras de Guimarães Rosa –, a observação da intertextualidade indicou um caminho consistente para a verificação dos recursos usados na linguagem (e analisada nos três capítulos) e sua adaptação aos conceitos críticos contidos nas leituras. Na adequação dos conceitos do plano social à função poética, também foi observada, nas três fases, uma mudança no processo da subjetivação, onde o sujeito deixa o ponto de vista idealizado e sentimental e aos poucos incorpora a desumanização da própria cidade em construção.

alguma coisa acontece  
no meu coração  
que só quando cruzo  
a W3 L2 sul  
ou eixão<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Considerado aqui pelas citações que inclui de texto das crônicas de Clarice Lispector.

<sup>141</sup> Behr, *Parto do dia*.

Na primeira fase – que se inicia com o livrinho *Grande circular* -, a beleza das formas da cidade com seus espaços, linhas e monumentos geométricos torna-se objeto dos versos do poeta. Nos versos construídos nos livrinhos realça um tom de contestação espontânea mas ainda caracterizada de maneira sentimental que, no entanto, já denota a sensação de isolamento e solidão do sujeito com a cidade padronizada – característica que estará presente nas fases seguintes do discurso poético.

enterrem meu coração na areia  
do parquinho da 415 sul

e deixem meu corpo  
boiando no paranoá<sup>142</sup>

Percebe-se ainda nesta fase inicial que o poeta-sujeito vê o projeto de Lúcio Costa de forma inspiradora e até amorosa (a sensualidade de Suzana é inerente ao desenho do plano piloto), criando uma relação idílica com o universo da cidade. Com a análise dos versos verifica-se uma total identificação do sujeito-morador (e ainda ingênuo) com a cidade edificada em concreto pelos urbanistas modernistas.

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

suzana,  
vai ser superquadra  
assim lá na minha cama<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Idem.

Nas duas fases seguintes registram-se soluções para a construção da identidade do sujeito crítico – principalmente presentes nos livros *Porque construí braxília* e *Braxília revisitada vol. I* – que vão espelhar uma correspondência com as reflexões feitas a partir das leituras teóricas sobre a construção da cidade de Brasília. A decepção de Brasília como cidade do poder e da burocracia fica evidente quando o sujeito-poeta toma consciência (“eu engoli braxília”) das mazelas de Brasília e, rejeitando a parte “que fede”, decide construir uma cidade utópica e volta a publicar, depois de 13 anos (segunda fase), *Porque construí braxília*.

braxília já teve  
de mim  
o pedaço que queria  
  
o pedaço fedia

(agora é a vez de Braxília)<sup>144</sup>

A poesia da terceira fase (em *Braxília revisitada*) perde a leveza depois das leituras críticas feitas pelo poeta. Com a tomada de consciência de uma realidade antes ignorada, há um descolamento do “eu” em relação à cidade. Ao mesmo tempo, o sujeito muda com as mudanças na cidade. No processo de subjetivação há uma analogia entre as mudanças do plano piloto e as do sujeito (“ainda na busca para serem inauguradas”) E prossegue o movimento de transformação: agora não há mais a transferência dos desejos do sujeito para a cidade (“suzana eixosa”) e o que ocorre é a exposição clara das mazelas da cidade, que se mostram com toda a frieza e perda da afetividade (“sem seios/sem desejos”).

quando será inaugurada em mim esta cidade?<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Idem.

<sup>144</sup> Behr, *Porque construí braxília*.

<sup>145</sup> Behr, *Braxília revisitada*, p. 3.

as mudanças no plano piloto  
as mudanças em mim<sup>146</sup>

bicos de seios  
apontam a direção  
do monumento na  
cidade plana  
sem seios  
sem desejos<sup>147</sup>

De acordo com o método fenomenológico (já citado), a análise da passagem corresponde também a uma consciência poética, tudo para criar uma imagem poética nova (um novo sentido) e dar consciência à poesia, como propõe Gaston Bachelard:

Assim, o método fenomenológico obrigava-nos a pôr em evidência toda a consciência que se acha na origem da menor variação da imagem. Não se lê poesia pensando em outra coisa. Desde que uma imagem poética se renova, mesmo que em um só de seus traços, manifesta uma ingenuidade primordial. {...} Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar.<sup>148</sup>

## 5.2 - A recuperação dos passos perdidos

Além do resgate e do jogo de palavras inerentes ao próprio fazer da literatura, considera-se que o uso frequente da paródia e da reescrita de textos na poesia de Nicolas

---

<sup>146</sup> Idem, p. 44.

<sup>147</sup> Idem, p. 40.

<sup>148</sup> Bachelard, *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 4.

Behr corresponde a um recurso operado no nível da enunciação e que afeta o discurso na instância do enunciado. Ao subverter uma mensagem já cristalizada no pensamento do cidadão brasileiro – denominando Brasília como “a capital da desesperança”, por exemplo –, Behr organiza de uma nova maneira o discurso vigente, obtendo um novo conteúdo (plano do enunciado) para a mensagem que circula no ideário vigente.

A mesma apropriação se dá com a referência à frase de Lúcio Costa “Brasília, cidade que inventei”. A perícia na criação das palavras poéticas questiona a pretensiosa fala de Costa (cidade inventada por ele), fazendo o sujeito pensar a respeito da motivação do projeto, ao lançar mão, mais uma vez, de expressões da linguagem corriqueiramente popular (“inventa outra!").

cidade inventada?

inventa outra!<sup>149</sup>

O jogo lúdico também é usado para desfazer a idéia de que havia somente um deserto (“só um grande vazio”) na região definida pelo engenheiro Luiz Cruls (que liderou a Comissão Cruls), encarregada de esmiuçar uma exuberante topografia do cerrado do quadrilátero, com uma área de 14.400 quilômetros, onde foi construída a capital do país e que se constituiu no primeiro mapa do Distrito Federal. No relatório final consta a demarcação de diversas vilas e acampamentos e as plantas das cidades (já existentes) de Catalão, Pirenópolis, Santa Luzia, Formosa, Goiás e Mestre d’Armas.

aqui não havia nada

só um grande vazio

um deserto

aí inauguraram a capital,

e o cerrado apareceu logo depois<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Idem, p. 36.

<sup>150</sup> Idem, p. 71.

olhos cerrados  
abertos  
para ver  
certos  
cerrados  
certos  
e certos  
desertos  
errados  
(o deserto certo  
chora areia)<sup>151</sup>

Vários trabalhos de história, etnografia e arqueologia comprovam que não há consistência científica na idéia divulgada na época da construção, de que Brasília surge de um deserto (sem raízes, portanto) e de que o projeto de Lúcio Costa não tem fundamento na história do urbanismo brasileiro. Na sua tese de doutoramento em urbanismo (USP), Antônio Carlos Carpintero mostra que o urbanista foi buscar a inspiração para projetar a cidade na melhor tradição brasileira “da cidade do sertão” – cujo maior exemplo é Porto Seguro.

No estudo etnográfico, Carpintero explica que Lúcio Costa apropriou-se de um antigo padrão de assentamento, “a cidade-de-beira-de-estrada” e foi desta maneira empírica de se construir cidades que surgiram Campinas, Ji-Paraná(RO) e Alexânia.

No que respeita à implantação da cidade, Lúcio Costa mais do que qualquer outro, explorou principalmente o exemplo das cidades brasileiras do interior, do sertão, da colônia, do Brasil do interior desconhecido do Brasil oficial e moderno. Um gramado com a igreja, a casa de câmara ou a prefeitura e casas mais ou menos dispersas, é a descrição que se pode fazer de qualquer uma delas. {...} O autor do plano

---

<sup>151</sup> Behr, *Viver deveria bastar*.

piloto jamais mencionou as cidades do sertão, mas os espaços gramados, de Brasília, os lembram freqüente e fortemente.<sup>152</sup>

Na poesia, a retomada de elementos carregados de significação dialética (como a rodoviária, a escada rolante e o ônibus) - mais do que o cruzamento físico espacial de dois eixos, como quer o projeto original de Lúcio Costa – representa o movimento de recuperação dos percursos subtraídos aos pedestres de Brasília, reconstruindo os passos perdidos, na visão de Michel de Certeau. Além disso, há o encontro com o próprio “eu”, em função do contato do sujeito com seu passado e sua história, através da rememoração e da lembrança, como indica o sociólogo Luiz Sérgio Duarte:

O presente deve assumir a sua carência e reconhecer no passado a mesma condição {...} As imagens dialéticas, ao juntarem pretérito e presente, positivo e negativo, são os instrumentos de uma leitura que quer apossar-se de um passado ameaçado pela tristeza do esquecimento.<sup>153</sup>

viadutos  
sem saídas  
apartamentos  
sem portas<sup>154</sup>

Em sua análise da poesia de Charles Baudelaire, Walter Benjamim detalha os efeitos da ausência do espaço para o pedestre: paisagens e distâncias surgem de uma dialética que conduz o “flâneur” a um tempo desaparecido e tece o “sonho do transeunte”, criando uma autoconsciência e uma dinâmica próprias do caminhar nas ruas:

É sabido que, na flânerie, as distâncias dos países e dos tempos irrompem na paisagem e no momento. Quando se inicia a fase propriamente inebriante desse estado, batem os vasos do afortunado, seu coração assume a cadência de um relógio {...} Dialética da flânerie: por

---

<sup>152</sup> Carpintero, Antônio Carlos. “Brasília: Prática e crítica urbanística no Brasil”, tese de doutorado, mimeo, p. 135-136.

<sup>153</sup> Silva, Luiz Sérgio Duarte da, op. cit., p. 12.

<sup>154</sup> Behr, *Brasília revisitada*, p. 10.

uma lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito: por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que o homem da multidão desenvolve.<sup>155</sup>

Cabe aqui uma referência a outra cidade modernista, São Petersburgo, que Marshall Berman<sup>156</sup> cita como o exemplo mais dramático, na história mundial, de modernização draconiana concebida e imposta, construída para ser “uma janela para a Europa”, onde o dirigente forçou os cativos ao trabalho duro e em três anos a cidade devorou um exército de cerca de 150 mil trabalhadores, tudo “para transformar toda a cidade num teatro político e a vida cotidiana num espetáculo.”

Brasília e São Petersburgo são categorias do mesmo modernismo do subdesenvolvimento, de acordo com as análises de Berman. É um modernismo que emerge do atraso e surgiu pela primeira vez na Rússia e expandiu-se por todo o terceiro mundo, buscando “tomar para si toda a carga da história”. Ainda assim, a demonstração individual na rua é uma importante diferença da cidade russa (assim como Paris) para Brasília: “a vida na rua adquire um peso especial, porque a rua é o único meio onde a livre comunicação pode ocorrer.”<sup>157</sup>

O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente. Ele se dobra sobre si mesmo e se tortura por sua incapacidade de, sozinho, fazer a história.<sup>158</sup>

Quando assume o discurso como transeunte dos espaços possíveis (o ambiente de circulação rodoviária/escada rolante/ônibus circular), o verso de Behr atualiza a permissão (de andar nas ruas) que foi negada ao pedestre pelo espaço limitante criado no projeto original de Brasília. E reconfigura um modelo de subjetivação que limitou o acesso do

---

<sup>155</sup> Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994, p. 189 e 190.

<sup>156</sup> Berman, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986, p. 203.

<sup>157</sup> Berman, op. cit., p. 259.

<sup>158</sup> Idem, p. 260.

sujeito a suas memórias, garantindo a reapropriação do seu passado nas trajetórias do caminhar.

neva na esplanada  
barricadas na rodoviária  
a tomada da brastilha<sup>159</sup>

Na comparação proposta por Michel de Certeau, a função do ato de caminhar fica melhor entendida quando comparada com o ato de falar: “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (“o speech act”) está para a língua ou para os enunciados proferidos”.

Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre co-locutores).<sup>160</sup>

teus ministérios  
minhas ministéricas<sup>161</sup>

De acordo com os pressupostos de Certeau, portanto, Brasília suprime o espaço da enunciação ao estabelecer regras redutoras para o ato de caminhar (“e deixa o sujeito ministérico”). É certo dizer que, ainda de acordo com Certeau, ao recriar essas possibilidades em verso, a poesia de Behr se apropria do espaço presente por um “eu” que “tem igualmente por função implantar o outro relativo a esse “eu” e instaurar assim uma

---

<sup>159</sup> Behr, *Braxília revisitada*, p. 24.

<sup>160</sup> Certeau, op. cit. p. 177.

<sup>161</sup> Idem, p. 18.

articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares. {...} A caminhada, que sucessivamente persegue e se faz perseguir, cria uma organicidade móvel do ambiente.”<sup>162</sup>

Em primeiro lugar, se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local por onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais.<sup>163</sup>

Os versos extraem diferentes nuances no uso dessas expressões temáticas, caracterizando uma mudança de perspectiva da poesia de Nicolas Behr. A “rodoviária” aparece nas diferentes abordagens da cidade de Brasília que o poeta apresenta em cada uma das fases: sugere um espaço idealizado e sentimental no início da primeira fase (*Grande Circular*) e adquire uma percepção da realidade social que mostra uma vivência do cotidiano de uma maneira totalmente impensada no projeto de Lúcio Costa.

No primeiro momento, a poesia de Behr busca encontrar na rodoviária as atividades rotineiras autorizadas, que não são proibidas. Mas o lugar ainda é percebido somente para o passeio, o encontro amoroso (“comer pastel, tomar caldo de cana e passear na escada rolante” e, na sexta feira, encontrar “morena”). As imagens ainda estão ligadas aos sentimentos e à sexualidade.

sexta feira chegou  
mas ela não veio  
peguei o primeiro ônibus  
pra Brasília  
e encontrei morena na rodoviária  
comendo pastel, tomando caldo de cana  
e passeando nas escadas rolantes<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Certeau, op. cit., p. 178.

<sup>163</sup> Idem, p. 178.

<sup>164</sup> Behr, *Grande circular*.

## Rodoviária

maior área de  
lazer da cidade<sup>165</sup>

No final desta primeira fase não há mais tempo para o lirismo, o sujeito está diante de sua própria sorte. O verso é curto e a mensagem é direta e sem rodeios e a imagem da rodoviária, antes idílica agora aparece (em duas versões) dividida entre o céu e o inferno – este o lugar que restou ao excluído da cidade-projeto. Resta prover ao lugar uma significação mística, alcançando o inventário de religiosidade popular e regionalista da população que transita nos ônibus da cidade. Registra-se a crítica sobre a imagem criada para Brasília, com Dom Bosco como padroeiro, enquanto a realidade mostra a identificação das pessoas com o “padim ciço”.

subo aos céus  
pelas escadas rolantes  
da rodoviária de Brasília

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

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

o padroeiro desta cidade  
é dom bosco  
ou é padim ciço?<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Behr, *Brasília desvairada*.

desço aos infernos  
pelas escadas rolantes  
da rodoviária de Brasília

meu corpo boiando  
no óleo que ferve  
um pedaço do teu coração  
num pastel de carne<sup>167</sup>

Na terceira fase, outra mudança visível em todos os níveis: a rodoviária agora está vazia e o morador da cidade é apenas um “passageiro” que reflete a conscientização de sujeito-poeta, um observador que adquire uma dimensão histórica e social do seu tempo. Ou seja, agora, entra em cena uma noção de espaço que inclui a dimensão do tempo: o presente de decepção diante de um passado “o pastel frio e insosso” e um futuro “sem destino”, assim como o passageiro que embarca.

caldo-de-cana amargo  
pastel frio e insosso  
passageiro sem destino  
rodoviária vazia<sup>168</sup>

A procura obsessiva pelas novas formas de linguagem poética encontra na rodoviária o elemento de recepção para as influências recebidas das leituras dos textos estruturadores, tornando o local um símbolo das mudanças operadas nas diversas fases da poesia de Behr. De espaço inicial de passeio e lazer na primeira fase, a rodoviária passa a representar a via *crucis* do morador do entorno de Brasília (“o céu e o inferno”) na segunda fase, abandonando o romantismo dos primeiros versos.

---

<sup>166</sup> Behr, 303F415.

<sup>167</sup> Idem.

<sup>168</sup> Behr, *Brasília revisitada*, p. 78.

Na terceira fase opera-se a desconstrução dos mitos da segunda fase (dom bosco/padim ciço) que desaparecem para abrir espaço à temática da separação existente entre governantes (a fauna oficial, o congresso) e o povo (a fauna marginal) de Brasília, que, nesta fase final, leva “pedrada no gramado da rodoviária”.

tua fauna oficial:

cisnes no espelho d’água

do congresso

tua fauna marginal:

quero-queros levando

pedrada no gramado da

rodoviária<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Idem, p. 14-15.

## **6- Referências bibliográficas**

### **6.1- Do autor:**

#### **1- Mimeografadas:**

Iogurte com farinha – agosto de 1977.

Grande circular – junho de 1978.

Caroço de goiaba – julho de 1978.

Chá com porrada – julho de 1978.

Bagaço – maio de 1979.

Com a boca na botija – junho de 1979.

Parto do dia – julho de 1979.

Elevador de serviço – agosto de 1979.

Põe sai nisso! – agosto de 1979.

Sempre viva – agosto de 1979.

Posições – agosto de 1979.

Entre quadras – agosto de 1979.

Te amo 24 horas por segundo – dezembro de 1979.

Brasília desvairada – setembro de 1979.

Saída de emergência – setembro de 1979.

Kruh – outubro de 1979.

303-F-415 – julho de 1980.

L2novesforaW3 – novembro de 1980.

## **2- Fotocopiadas:**

Por que construí braxília – 1993.

Beijo de hiena – 1993.

Pelas lanchonetes dos casais felizes – 1994.

Segredo secreto – 1996.

Estranhos fenômenos: poesia reunida – 1977.

Viver deveria bastar – 2001.

Umbigo – 2001.

## **3- Offset:**

Poesília (poesia pau-brasília) - 2002

Menino diamantino – 2003.

Peregrino do Estranho – 2004.

Braxília revisitada vol. I- 2004.

Restos Vitais (coletânea) – janeiro de 2005

Vinde a Mim as Palavrinhas (coletânea) – junho de 2005

Primeira Pessoa (coletânea) – outubro de 2005.

Iniciação à Dendrolatria – 2006

## 6.2 - Sobre o autor:

CABANAS, Teresa. “A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença”. In: revista Artífara, Torino. V. 5, p. 1-24, 2005.

CARVALHO, Carlos Marcelo de. *Nicolas Behr – eu engoli Brasília* – Coleção Brasilienses – Volume 1. Brasília: Ed. do Autor, 2004.

CHACAL, Ricardo Carvalho Duarte. “Restos Mortais e o fim do poeta marginal”. Correio Braziliense. Brasília, 27/06/80.

FARIAS, Marcílio. “O itinerário poético da cidade”. Correio Braziliense. Brasília, 25/07/80.

FRÓES, Leonardo. “nicolas behr e as pompas do poder”. In: revista eletrônica Germina, Belo Horizonte, 2006.

FURIATI, Gilda Maria Queiroz. “Nicolas Behr – Uma viagem pela cidade de Brasília: extensões do sujeito e da poesia”. In: Revista Cerrados – Poesia Brasileira Contemporânea/publicação do departamento de teoria literária e literatura da UnB, organizado por Sylvia Helena Cyntrão: ano 13, n. 18 (2004). Brasília, 2005.

GONÇALVES, Regis. “Viagem sentimental à infância revisitada”. Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, janeiro de 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e MESSEDER, Carlos Alberto Pereira. *Poesia Jovem Anos 70* - seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e críticos e exercícios (poemas). São Paulo: Editora Abril – Educação, 1982.

KAQ, Francisco. “As cidades de Nicolas”. Revista da UnB. Brasília, jan/fev/mar, 2002.

MANCUSO, José Humberto. “Eu, Nikolaus Hubertus Josef Maria Von Behr”. Revista da UnB. Brasília, jan/fev/mar, 2002.

MARQUES, Fernando. “Um sonho de cidade”. Correio Braziliense. Brasília, 07/04/93.

\_\_\_, “Nicolas Behr muda de atitude, mas a poesia não”. Correio Braziliense. Brasília, 19/04/03.

MARRA, Antônio Beluco. “A policia e o enigma de Nicolas Behr”. Istoé. São Paulo, 30/08/78.

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

PINTO, José Roberto de Almeida. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília, Thesaurus, 2003.

SEVERINO, Francisco. “Braxília em estética de superquadra”. *Jornal de Brasília*. Brasília, 18/01/93.

TORÍBIO, Lúcia. “Poeta, profissão: camelô”. *Correio Braziliense*. Brasília, 21/12/77.

WILLER, Cláudio. “O pornógrafo de Brasília”. *Singular & Plural*. São Paulo, fevereiro de 1979.

### 6.3 – Textos estruturadores:

BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central*. Brasília: Solo, 1994.

COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Codeplan, Brasília: GDF, 1991.

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

LISPECTOR, Clarice. “Crônicas de Brasília”, 1925-1977. In: *Para não Esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília: A fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. *A construção de Brasília: modernidade e periferia*, Goiânia: UFG, 1997.

#### 6.4 – Geral:

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_, *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central*. Brasília: Solo, 1994.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CACASO. “Tudo da minha terra” – bate-papo sobre poesia marginal. In: Almanaque (Cadernos de Literatura e Ensaio nº 6, São Paulo: Brasiliense, 1978, p. 38.

CARPINTERO, Antônio Carlos Cabral. “Brasília: Prática e Crítica Urbanística no Brasil – 1956-1988”. Brasília: tese de doutorado, mimeo.

CARVALHO, Carlos Marcelo de. *Nicolas Behr – eu engoli Brasília – Coleção Brasilienses – Volume 1*. Brasília: Ed. do Autor, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano* (1. Artes de fazer). Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo: Utopias e Realidades – Uma antologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Codeplan, Brasília: GDF, 1991.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

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

KUBITSCHKE, Juscelino. Discurso (1956).

LAFETÁ, João Luiz. “A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada”. In: BOSI, Alfredo, *Leitura de Poesia*, São Paulo: Editora Ática, 1996.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

LISPECTOR, Clarice. “Crônicas de Brasília”, 1925-1977. In: *Para não Esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr - eu engoli Brasília*. Coleção Brasilienses – Volume 1, Brasília: Ed. do Autor, 2004.

NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília: A fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004.

OLIVEIRA, Joanyr de. *Biografia da cidade*. Brasília: LGE, 2005.

OLIVEIRA, Márcio de. *Brasília. O mito na trajetória da nação*. Brasília: Paralelo 15, 2005.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. *Forças e Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*. São Paulo: Editora Unicamp, 1990.

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

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. *A construção de Brasília: modernidade e periferia*, Goiânia: UFG, 1997.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos – Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TODOROV, T. e DUCROT, O. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.