

Paper

Um começo e uma origem – pela poesia de Nicolas Behr

Laíse Ribas Bastos
Universidade Federal de Santa Catalina

Abstract

Um primeiro contato com o texto de Nicolas Behr permite ao leitor um mergulho na cena urbana da cidade de Brasília - desde 1977, ano em que lança um de seus primeiros livros produzidos artesanalmente. Com uma pausa de aproximadamente 10 anos em sua produção, no início da década de 1990 o autor volta ao cenário poético nacional. Ainda pelas “beiradas”, fora dos círculos de valoração e crítica. Nesse retorno, seu texto altera-se. Não se trata apenas de crítica social e de passeios pela arquitetura da cidade de Brasília. O poeta inicia um outro movimento e passa a reinventar aquele cenário anteriormente já desgastado. O poema é o instrumento de retorno ao passado, partida ao futuro e atestado do presente a fim de encontrar rastros para uma memória perdida, e saídas para o sufocamento urbano. ...

Quando todos já tiverem contemplado a nobre criatura, vestígio de alguma época já maldita, uns indiferentes, pois não terão possuído a força de compreender, mas outros, aflitos, e a pálpebra úmida de lágrimas resignadas se contemplarão, enquanto que os poetas desses tempos, sentindo reacenderem-se olhos amortecidos, seguirão para sua lâmpada, ébrio o cérebro, por um instante, de uma glória obscura, tomados pelo Ritmo e no olvido de existir numa época que sobreviveu à beleza. —Stéphane Mallarmé. “O Fenômeno Futuro”

Das margens às origens

Um primeiro contato com o texto de Nicolas Behr permite ao leitor um mergulho na cena urbana da cidade de Brasília - desde 1977, ano em que lança um de seus primeiros livros produzidos artesanalmente. Com uma pausa de aproximadamente 10 anos em sua produção, no início da década de 1990 o autor volta ao cenário poético nacional. Ainda pelas “beiradas”, fora dos círculos de valoração e crítica. Nesse retorno, seu texto altera-se. Não se trata apenas de crítica social e de passeios pela arquitetura da cidade de Brasília. O poeta inicia um outro movimento e passa a reinventar aquele cenário anteriormente já desgastado. O poema é o instrumento de retorno ao passado, partida ao futuro e atestado do presente a fim de encontrar rastros para uma memória perdida, e saídas para o sufocamento urbano.

O foco deste trabalho é a arquitetura da língua, da poesia e dos universos produzidos no procedimento poético, com o objetivo de desvendar os “lugares” criados pelo poeta: Lugar de origem e de começo na poesia de Nicolas Behr, um poeta à margem - da editoras e dos circuitos culturais, que aos poucos é assimilado pela cena poética contemporânea brasileira.

Pensando essa trajetória, o trabalho propõe uma abordagem da poesia de Behr a partir da leitura operada por Silvano Santiago acerca dos mitos de origem e de começo para a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Além disso, visa ainda, pensar a escritura do poeta de Brasília sob dois pólos de apoio propostos pela crítica de Silvano Santiago: Marx e Proust. A fim de entendermos melhor

a dicção poética assumida pelo poeta, faz-se necessário também um olhar sobre o contexto inicial de produção, período da chamada “poesia marginal”, na década de 1970 no Brasil.

O momento “marginal”

O pólo periférico de que falamos aqui – o Brasil – sofre as conseqüências de um desenvolvimento cultural tardio e, quase sempre preso aos valores estabelecidos pelas forças centralizadoras. Portanto, é possível perceber que, após a década de 1920, mesmo para uma arte que se propõe de ruptura e esteticamente autônoma, ainda para as vanguardas, o desenvolvimento artístico no Brasil nasce através do contato com movimentos artísticos predominantemente europeus. Em *O entre-lugar do discurso latino-americano*, Silvano Santiago (“Uma literatura nos trópicos” 18) questiona a atitude do escritor em um país subordinado às leis impostas pela superioridade econômica de outros países, de maneira que a obra entra nesse ciclo e, ao escritor, não resta saída a não ser importar modelos pré-fabricados, sem desenvolver elementos de diferença no código artístico. A atitude do artista fica presa ao peso da “latinamericanidade” que carrega sobre os ombros. Sob esse raciocínio, o autor define esse tipo de obra como “parasita” (Santiago, “Uma literatura nos trópicos” 20), uma vida incapaz de acrescentar algo de próprio ao modelo inicial.

Embora não possa impedir o processo de invasão estrangeira, o artista latino-americano deve fugir do silêncio, para que não seja engolido pelo desejo imperialista e, dessa maneira, cabe ser vanguarda (se for para não desaparecer e fugir da passividade), cabe contestar, ser agressivo na expressão, reagir e fingir uma obediência. “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”. (19). Isto é, assimilar criticamente a influência exterior. Na década de 1960, viu-se de fato necessário reagir e assinalar diferenças. O movimento artístico entrava em ebulição e contraculturalismo era a palavra de ordem ou, se preferirmos, de desordem, naquele momento.

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

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

A arte dita então “marginal” entendeu o recado e a necessidade de afirmar uma arte própria, capaz de marcar as diferenças através de um novo código artístico e fugir às normas institucionalizadas. Além disso, uma nova geração de leitores e receptores da obra de arte fazia-se presente e exigente de mudança, de literatura para ser consumida, curtida¹, deleitada – sem erudições e percorrendo as margens do sistema estabelecido.

Compreende-se, então, como a periferia latino-americana, nesse caso, o Brasil, instaura, durante a década de 1970, um pólo centralizador político e social e cria suas próprias margens, das quais o “movimento marginal”, fenômeno fechado e datado, é apenas um exemplo. A marginalidade literária instaura-se pelas mãos da crítica, para que seja possível abranger sob um mesmo nome todas as formas de manifestações artísticas

que não estejam devidamente adaptadas aos cânones vigentes na época, inclusive àqueles de ruptura, como as vanguardas brasileiras da década de 1950 e 1960.

Esse rótulo expansivo pelo qual foram denominados os poetas de uma “nova” poesia, dizia respeito, categoricamente, ao fato de esses artistas empenharem-se em burlar o mercado editorial e, através de tal atitude (que, sob esse viés, é mais política do que literária), a radical modernização/tecnicismo operante nesse mercado. Os livros eram produzidos artesanalmente, datilografados (em sua maioria) e mimeografados, para serem distribuídos a baixos preços nas portas dos cinemas, dos museus, dos bares e dos teatros. Apesar da atitude, convenientemente política e, até certo ponto, radical em relação à produção e distribuição de seus livros, nem todos os artistas utilizavam-se da máscara de marginal em suas publicações. O lançamento do livro *26 Poetas hoje*, coleção de poemas marginais de autoria de Heloísa Buarque de Hollanda, colaborou para a institucionalização de um grupo de escritores que não queria ser institucionalizado pela crítica:

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

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

(Chacal; Chico Chaves. Entrevista concedida a Astolfo Araújo e Wladyr Nader. “Escrita”. 07)

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

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

Percebe-se que, além de selecionar apenas o público *cult* como consumidor da nova poesia, o que realmente a fazia diferente e quase passa despercebido é o fato de esse outro dizer artístico rastrear as margens dos antigos códigos literários e não adaptar-se às normas, mesmo veladamente, estabelecidas. A mudança de postura política veio de mãos dadas com a mudança dos valores literários. Os conflitos do cotidiano, a rotina e o engajamento político do jovem cidadão, a vida e os percalços da metrópole foram aplicados a um novo código poético, através de uma linguagem menos elevada e mais coloquial, pouco erudita e mais pública. Digo “pública” na medida em que o novo dizer tentava dar conta de um novo universo: o da vida urbana. O espaço poético: eis, portanto, o lugar onde de fato pode-se falar em mudança e dificuldade de adaptação, não por parte do público leitor e, sim, por parte da academia, da crítica literária, do regime de governo autoritário e das vanguardas remanescentes das décadas anteriores.

Escritores como Francisco Alvim, Chacal, Charles, Cacaso, Bernardo Vilhena, Eudoro Augusto, Carlos Saldanha, Luiz Olavo Fontes, Nicolas Behr e tantos outros, fizeram sua trajetória via ativismo artístico-cultural, um ativismo que não deixava de procurar criar efeitos no sistema político e ser incômodo. Pelo trabalho lingüístico próprio a cada escritor, formas muito distintas de manifestações

poéticas foram colocadas sob um mesmo rótulo. É pelo uso da linguagem, portanto, que a poesia marginal estabelece novos cânones e centros dentro do seu próprio círculo. A atitude era comum a todos (ou quase todos), mas a maneira de lidar com a linguagem e desenvolver um novo código poético fez-se muito particular para cada artista. Isso se deve especialmente ao fato de eles terem influências, formações e perspectivas diferentes em relação ao fazer poético.

A nova poesia foi tachada de ruim por muitos daqueles que defendiam uma transcendência poética ou uma dicção mais hermética - e, se não hermética, pouco tangível pelo público, que se tornava então mais restrito ainda. Por isso, as vanguardas, em especial a concretista, foram tão questionadas pelos novos poetas. Não que eles não fizessem poemas de estética vanguardista também; mas a postura assumida diante da prática exercida (a recusa por adotar um programa, um projeto poético e, para a época, portanto, político) e a linguagem utilizada, fugiam aos rigores pré-estabelecidos. Não foi por acaso que bem usufruíram do estereótipo de “marginais”. Porém, infelizmente, não alcançaram o objetivo final: sair do círculo universitário, largar mão do público *cult* e atingir a grande parte da população, conforme relatado pelos poetas Chacal, Chico Chaves, Bernardo Vilhena e Charles em entrevista concedida à revista Escrita de abril de 1977 a propósito da “poesia por linhas transversas” produzida naquele período.

Eis o que se pode apreender da estrutura artística da década de 1970, na qual o movimento de literatura “marginal”, mesmo por caminhos alternativos, estabelece seus próprios cânones e cria movimentos de força com outras instâncias de poder. Sob essa perspectiva, o que se depreende da situação é que, quando há fuga de um pólo de autoridade centralizadora e um novo pólo dotador de sentido é estabelecido às margens, passando a determinar novas normas a serem acatadas (conforme já ilustrado aqui), ele

vira centro-marginal dentro do centro. Para Nelly Richard, a tensão entre as instituições de centro e as de periferia dissolve-se em micro-enfrentamentos de poderes e resistências locais e geram, na própria periferia, figuras de centro (58) – aquelas instâncias canônicas. Além disso, as práticas culturais da periferia e as teorias radicais do centro fazem com que o antes divergente, alternativo e minoritário, passível de ser colocado sob a máscara de margem/marginal, perca seu caráter e valor polêmico.

Marx e Proust – Começo e Origem

A poesia dita marginal na década de 1970 se desfez. No entanto, alguns de seus ativistas continuaram a publicar seus livros. Alguns seguiram na insistência da livre poesia, enquanto outros foram absorvidos pelas editoras. Nicolas Behr transita entre os dois grupos, mas a maioria de seus livros, inclusive aqueles lançados a partir da década de 1990, é independente. Nesse sentido, a marginalidade poética fora deixada parcialmente de lado, pois na indecisão ou impossibilidade de escolher uma editora, o escritor publica seus livros por conta própria.

Na poesia de Behr é possível encontrar, diluídamente, os movimentos de origem e começo que podem ser ilustrados aqui a partir dos livros: *Menino Diamantino* (2003) – possível referência ao livro *Menino Antigo*, de Carlos Drummond de Andrade; *Poesília pau-brasíla* (2002); *Primeira Pessoa* (2005) e *Braxília Revisitada* (2004). Para pensarmos a poesia em questão sob a perspectiva de origem e começo, será estabelecido, primeiramente, dois pólos de força desenvolvidos também a partir da crítica de Silviano Santiago: Marx e Proust.

Entre Marx e Proust. Marx porque se quer revolução e se pensa as ruas, a cidade, a vida desmascarada. Marx, porque somos seres de vida em sociedade, em busca de uma maneira adequada para nela se locomover.

Proust porque é memória. Proust porque é passado, porque mesmo presente, quer-se

passado, quer-se futuro no passado. Proust porque escreveu *A la recherche du temps perdu* e foi capaz de mexer nas reminiscências extraviadas na memória de seus personagens ou de cada um que o lê. Ou de cada um que pensa a poesia como possibilidade de originar e começar.

Eis a questão, e eis a tensão. Os contrapon-tos são tomados, neste trabalho, a partir de dois campos de força estabelecidos pela crítica de Silviano Santiago. Um, mais memorialista, e outro, mais social. É no ensaio escrito para a *Folha de São Paulo*, que Silviano Santiago toma, definitivamente, partido em relação a essa questão. Naquele espaço destinava-se a escrever sobre Carlos Drummond de Andrade e a tratar da poesia do autor. E o faz, arrastando o poeta pelo século adentro. Drummond, para Silviano é o poeta que nasce com o século XX e com ele divide as angústias, as mudanças, as memórias, as saudades e lembranças, e a ânsia de (re) começar (“Entre Marx e Proust” 4)

Apesar de Silviano Santiago reivindicar a abertura e a descentralização das manifestações literárias, em especial da poesia, o autor não escapa de uma polarização em torno de Carlos Drummond de Andrade – considerando-o e apontando-o ao longo de sua crítica como um dos “grandes” poetas brasileiros do século XX:

O sucesso de público de Drummond, a validade do seu texto em termos estéticos, históricos e sociológicos, a unanimidade em torno da escolha da sua obra como a mais significativa do Modernismo, tudo isso advém do fato de que a sua poesia dramatiza de forma original e complexa a oposição e a contradição entre Marx e Proust, entre a revolução político-social instauradora de uma Nova Ordem Universal, e o gosto pelos valores tradicionais do clã familiar dos Andrades, seus valores sócio-econômicos e culturais (4).

Nessa passagem, o crítico já adianta toda a sua perspectiva. Ao tomar por base os campos formados por “Marx” e “Proust”, o crítico reconhece na obra de Drummond dois mitos portadores dessas duas correntes: mito do começo e mito da origem. O primeiro diz respeito à vontade do homem em inaugurar uma nova sociedade, negando os valores do

passado e do seu clã (clã oligárquico rural dos Andrades, no caso de Carlos Drummond de Andrade). Para isso, faz-se necessário desfazer os laços familiares, para que se rompa também com o passado; munir-se de rebeldia e individualismo e focar-se no tempo presente. É por essa razão que Silviano enxerga no personagem Robinson Crusó a representação moderna e ocidental desse mito, uma vez que o personagem vê-se afastado da civilização européia, sozinho em uma ilha. É lá onde tem de recomeçar e restabelecer todos os traços culturais do homem e, então, descobrir o outro e retornar à vida social. Assim, Silviano reconhece que o sujeito drummoniano experimenta a exclusão da vida em família para incluir-se no universo do livro e da leitura e, a partir daí, descobrir (-se) (n)o outro – o personagem de Robinson Crusó. O poeta cria, então, suas próprias ilhas: a ilha da leitura, onde habita e refugia-se o menino leitor; e a ilha da escritura, a qual habita o poeta, tece seu texto e sua história do marco zero, inaugurando sua vida. O mito do começo é também mito da inauguração.

O segundo mito (da origem) está no pólo oposto ao primeiro, na medida em que, conforme Silviano, refere-se ao gosto e interesse pelos valores sócio-econômicos e culturais familiares, isto é, pressupõe o desejo do homem de “se inscrever numa ordem sócio-cultural que o ultrapasse e em que os valores individuais perdem a sua razão de ser, pois são indícios de mera e passageira insubordinação ou rebeldia” (Santiago, “Entre Marx e Proust.” 5). Nesse mito, o conhecimento já não corresponde mais a uma busca de aventuras e de inauguração de um novo mundo para si e para a sociedade, mas está, sim, arraigado nos antepassados. Assim, o indivíduo só passa a existir na identificação com suas origens familiares ou, no caso de Drummond, seu clã.

Se o mito do começo pressupõe perda do sentimento de pertencimento a uma forma de coletividade para que se faça possível recomeçar e, portanto, pressupõe também sentimento de rebeldia e ruptura, ele relaciona-se ao campo

de forças criado por “Marx”. Já o segundo, o mito da origem, o qual permite ao indivíduo definir-se como pertencente a um conjunto de valores sociais atrelados ao clã familiar e a valores patriarcais e cristãos, para que exista enquanto ser e seja capaz de transcender o próprio tempo de sua vida, relaciona-se com o campo formado por “Proust”, o centramento do sujeito e os valores memorialistas que permitem um movimento de retorno aos códigos de tradição.

Mitos às margens: espaços de origem, começo e recomeço

Destaco aqui um dos pontos de contato entre os movimentos de origem e de começo apontados por Silviano Santiago em Drummond e os mesmos movimentos apontados aqui para o texto de Nicolas Behr. Como Drummond (e muitas vezes à cópia e maneira deste), Behr joga com as palavras para nelas expressar a irredutibilidade do tempo que por vezes o prende e, por outras, o distancia do passado memorialista. Através de uma linguagem coloquial e, em alguns casos, quase falada, o jogo de palavras cria uma máscara no poema capaz de cair somente no fim de cada texto, tornando a dicção poética mais enxuta, clara e precisa. A rápida e fácil apreensão de seus poemas curtos deve-se ao fato de o texto buscar, prioritariamente, uma proximidade maior com o público. Em nossos dias, esse leitor perde-se na rotina da sociedade de consumo, encontra pouco – ou nenhum – tempo para a leitura de poesia e, além disso, é um leitor com outra sensibilidade quanto à forma de abarcar esse dizer. Sobre o assunto, e ainda a propósito da “poesia marginal” da década de 1970, Silviano Santiago afirma:

Essa necessidade de ter o produto poético consumido fez com que os poetas jovens se dedicassem mais e mais a um poema que pudesse ser facilmente digerido pelo leitor comum. Assim como nas artes plásticas, depois da exaustão das vanguardas, fala-se de um retorno ao suporte-quadro, na poesia há um retorno ao suporte-verso. Verso que se acha no entanto descompromissado da linguagem poética e dos ritmos tradicionais. Versos para um leitor que se encontra despreparado cultural-

mente para as grandes investidas livrescas e eruditas da vanguarda. Um leitor que tem poucas leituras e um parco conhecimento literário, pois aquelas e este se encontram circunscritos a determinados valores que são os da juventude das grandes metrópoles. A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*” (188).

Apesar de os livros do escritor Nicolas Behr mencionados neste estudo terem sido lançados após o ano 2000, é possível perceber resíduos de uma linguagem que ainda prima pela coloquialidade, objetividade e clareza de dizer. Além disso, sua produção atual pressupõe um outro olhar e uma solução para questões e problemas antigos, como sua relação com a cidade de Brasília ou com seu lugar de origem (Diamantino, estado de Mato Grosso, Brasil). Sua poesia transforma-se, e se antes tinha olhos apenas para o presente, agora, transita entre os tempos e espaços: ora é a infância perdida na memória do poeta, ora a cidade de Brasília que se desfaz no corpo do poema, para que Braxília (um outro universo) tome forma.

A infância
é a camada
fértil da vida

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

(Behr, “Menino Diamantino” 13)

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

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

Daqui vejo tudo
Daqui imagino tudo
Daqui sinto tudo

Não preciso voltar (13).

A infância é apresentada como camada fértil, o passado que está latente na lembrança do sujeito. Já o presente, ou seja, “esta” realidade, trazida no texto, é o cascalho, pedra dura, impermeável e estéril, não-frutífero, impassível de reprodução. A fertilidade da infância passada, guardada nas imagens da fazenda retorna na consciência do sujeito, que admite suas recordações em ruínas e, portanto, causadoras de sofrimento. A memória é o esconderijo do sujeito para não sofrer, uma vez que atesta a impossibilidade de retorno e o estado apenas latente da infância. Na medida em que o sujeito encontra-se preso nas memórias da infância, é na realidade de um tempo passado que ele busca a identificação com uma coletividade hoje perdida. O sujeito do tempo presente é cindido, desfeito em escombros, ruínas, uma superfície degradada pelo tempo que passou e não carregou consigo os valores familiares e tradicionais do espaço-casa nomeado por ele “infância”: “demoliram minha infância/ e eu desmoronei/ junto com o velho casarão/ emparedado/ entre os escombros de mim” (Behr, “Menino Diamantino” 30). O mito da origem toma forma na idéia de regresso, a qual pressupõe o reconhecimento dos valores e figuras familiares, nesse caso, abandonadas pelo menino diamantino.

No entanto, o sujeito reconhece na aventura poética, realizada pelo exercício da linguagem, a maneira de “inaugurar” e descobrir um novo mundo: “... E lá íamos eu e este poema/ Conquistar o mundo” (Behr, “Menino Diamantino” 45). Em outras palavras, ele percebe a necessidade de sair de um espaço (o de suas origens) para entrar em um local de exílio, longe de suas raízes. O presente é exílio que mantém o sujeito refém de um futuro desconhecido:

...
menino: destino: exílio

longe da pátria diamantina
longe da infância

refém do amanhã
rumo ao desconhecido
(Behr, “Menino Diamantino” 49).

Assim, institui-se o ponto de inoperância do sujeito entre a origem e o começo. O poema, enquanto meio de projeção imaginária, faz-se o único espaço viável para presentificar o passado – preso e isolado no escudo memorialista e, portanto, inacabado. A identificação com os valores sociais, históricos e culturais de sua origem são a tentativa de o sujeito reconhecer os acontecimentos do passado; a consciência presente regressa ao passado para tentar abarcar um futuro que se quer, ainda, no passado. Perdido entre os arquivos da memória passada e a vida presente, o sujeito desconhece a si mesmo. A memória são as imagens atualizadas na lembrança do eu lírico, isto é, aquilo que o sujeito precisa ativar para reconhecer-se no que passou e que está inacabado, eternamente.

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

Aqui estou,
Infância inacabada
(Behr, “Menino Diamantino” 79)

Inaugurando espaços

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

A cidade é isso
mesmo que você
está vendo mesmo
que você não
esteja vendo nada (9).

brásília é a incapacidade
do contato afetivo

entre a laje
e o concreto (37).

a superquadra nada mais é
do que a solidão
dividida em blocos (75).

blocos,
eixos,
quadras

senhores,
esta cidade
é uma
aula
de geometria
(“Poesília: poesia pau – brásília” 86).

Para que o ato de começar aconteça definitivamente, o sujeito exclui-se da vida familiar, para incluir-se no universo da poesia. Em um movimento próximo ao de Drummond, que foge para a ilha robinsoniana, o sujeito da poesia de Nicolas Behr foge para Brasília, onde tenta, frustradamente, embora cheio de rebeldia, reconhecer-se e estabelecer uma nova ordem sócio-cultural. Se, pelo dizer poético de Nicolas Behr, o presente faz-se exílio, o universo espaçosamente sufocante de Brasília não é suficiente para que ele rompa de fato com o passado confortante das lembranças do “menino diamantino”. Indo além do movimento feito por Drummond e impossibilitado de cumprir sua missão, o sujeito exila-se no “arquipélago da imaginação” (Behr, “Braxília Revisitada” 88) e constrói “Braxília”, escrita com “X”, a letra que, a propósito da palavra “exílio”, exila o sujeito das memórias do passado, afasta-o dos eixos que cortam Brasília e permite que o presente se faça menos seco, menos áspero e doloroso. Mito de recomeçar.

Com efeito, Brasília desmorona sobre o sujeito: “ontem desabaram sobre mim/ duas superquadras inteiras” (63). A cidade vira ruína e é por ele engolida: “Eu engoli brásília” (Behr, “Poesília: poesia pau-brásília” 26), afirma a voz no poema, para que fique em paz e para que se faça, então, uma nova configuração social: “Braxília”.

logo depois – impossível
 não notar – estão as
 ruínas de Brasília
 (Behr, “Braxília revisitada” 13).

imagine Brasília
 não-capital
 não-poder
 não-Brasília
 assim é Brasília
 (Behr, “Primeira Pessoa” 12).

Brasília já teve
 de mim o pedaço que queria

o pedaço fedia

(agora é a vez de Brasília) (10).

As memórias de Brasília são apagadas após o soterramento dessa cidade-presente-vazia. “Braxília” é o local em que, finalmente, o sujeito vê-se capaz de inaugurar um espaço de vida próximo ao que se tinha na infância passada e perdida. No entanto, o universo agora é urbano, o mundo rural ficou no futuro inacabado do passado diamantino, mas a sensação do sujeito, antes fragmentado na amargura do presente, é de vida urbana e pulsante.

Mitos: Atos de magia pela palavra

Os atos mágicos de começar e originar não são lineares na forma de abarcar o tempo, e são cíclicos, pois se repetem, de formas variadas e, por vezes, indiretas, e permitem ao sujeito desconhecer-se ou conhecer-se nas imagens que cria. No infinito do tempo, essa voz poética movimenta-se para transcender a infância, ser ultrapassado por valores presos ao passado e superiores a qualquer ordem sócio-cultural pré-estabelecida e identificar-se na coletividade não mais existente; ou ainda, faz o movimento contrário, enchendo-se de rebeldia, individualismo e vontade de instaurar novos valores. Mitos (ou atos) de começo e origem.

Sob essa perspectiva, percebo no mito de começo, a capacidade de libertação de um tempo e uma realidade que não se quer mais, bem como a supressão de uma condição sócio-histórica e culturalmente imposta, para que se inaugure outra. No mito da origem, percebo o resgate e a imposição de um tempo e valores, extraviados na memória e superiores ao indivíduo. E a imagem do poeta, via linguagem – e árduo exercício da palavra poética – permite ao sujeito do poema esse eterno retorno ao que já foi e ainda estava por vir ou um (re)começo daquilo que, de fato, ainda pode ser. Isto é, um sujeito cindido. Ora em regresso, ora com olhos atentos para o presente e o futuro possível – a potência que se quer e é construída no texto.

Portanto, é possível perceber ao longo deste trabalho que, se um primeiro contato com o texto de Nicolas Behr permite mergulhar na cena urbana de Brasília, um olhar sobre sua produção mais recente possibilita outras leituras. Agora, é o universo de Braxília que se faz presente, ou as escavações arqueológicas para encontrar os restos de Brasília ou os restos de infância. Na estratégia poética há ainda o laço com a tradição no traço lingüístico que mantém a ironia, os poemas curtos, a linguagem contundente.

Entre “Marx” e “Proust”, ou ainda, entre a magia de começar e originar, o texto de Nicolas Behr transita pelos dois campos. Opta, entretanto, pela vida efervescente nas ruas de uma cidade fértil e capaz de dar força ao poeta na sua infinita trajetória de recomeçar no mundo criado por suas mãos – a cidade de “Braxília” –, uma vez que “o poema/ é área pública/ invadida pela/ imaginação” (“Braxília revisitada” 23). Nessa opção, não há necessidade de encontrar origens ou mitos fundacionais. Há apenas a possibilidade de vida pulsante, de trânsito e de revolução. Marx. Começo, inauguração. Reviravolta do poeta no poema.

Notas

1 *Curtição* é o termo utilizado por Silviano Santiago, no ensaio *Os abutres*, no livro *Uma literatura nos trópicos* (1978) para definir uma nova forma de apreensão do objeto artístico pela nova geração que ganha força a partir da década de 1960; *curtição*, segundo o autor, pressupõe prazer, fruição, deleite.

Obras citadas

- Behr, Nicolas. *Poesilia: Poesia Pau - Brasília*. Brasília: LGE, 2002.
- . *Primeira Pessoa*. Brasília: LGE, 2005.
- . *Brasília Revisitada*. Brasília: LGE, 2005. Vol.I.
- . *Menino Diamantino*. Brasília, 2003.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época. Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- “Poesia por vias transversas”. *Escrita. Revista mensal de Literatura*. São Paulo, abril 1977: 3-14. Entrevista concedida a Astolfo Araújo e Wladyr Nader.
- Richard, Nelly. “La Condición Centro-Marginal Pós-Moderna”. *Travessia*. 29/30 (1997): 55-59.
- Santiago, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios de dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- . “Entre Marx e Proust. Folhetim”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 junho 1981
- . *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1976.
- . *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- Sevcenko, Nicolau, et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.