

NICOLAS BEHR: UM (ANTI)DIZER POÉTICO

Mestranda Laíse Ribas Bastos ¹ (UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina)

RESUMO: *O objetivo deste trabalho é observar os recursos responsáveis pelo tom antipoético dos elementos prosaicos na poesia do escritor Nicolas Behr, cuja trajetória inicia-se a partir do movimento da poesia marginal da década de 70. Para tanto, tomaremos por base a proposta de Hamburger (1991, La Verdad de La Poesía) em relação à poesia impura ou antipoesia, produto da segunda guerra mundial. Uma nova relação entre o artista e o público leitor estabelece uma outra forma de manifestação poética, desta vez, enxuta, porém extremamente eficaz e provocativa em seu dizer.*

Palavras-chave: Movimento marginal, antipoesia, imagem poética, Nicolas Behr.

(...)
Pensar
Dá dor de cabeça

Escrever
É um constante parir
(Nicolas Behr)

Atrás das pessoas
Uma nova máscara
Ou muitas conhecidas
(Idem)

1 Poesia Jovem?

Trata-se aqui de falar de poesia, sim. De uma poesia jovem, porém adulta, e inacabada.

Nicolas Behr inicia sua produção poética em meados da década de 1970, durante o movimento marginal, momento da contracultura brasileira. Abordo aqui um período de dissidências, de uma prática social contra a modernização e o autoritarismo de mercado impostos pela ditadura militar. Momento de revolta sim, mas sobretudo, de transformação interior e de conduta de um novo ser em uma nova era. E, portanto, um momento de afirmação artística, tanto na literatura como nos outros segmentos da mídia (cinema, música, televisão, etc.). Nesse sentido, entende-se o movimento marginal como atitude não só artística, mas também humana. Nesse processo, não cabe ser vanguarda para romper barreiras nem corromper-se ao mercado para atingir o público; cabe, sim, extrapolar limites e burlar as normas impostas por um mercado editorial controlado pelo governo autoritário.

No entanto, todo esse movimento em prol de uma nova arte estabelece suas origens em razão das necessidades impostas por um novo leitor, receptor, espectador da obra de arte. Silviano Santiago, no ensaio **Os abutres**, publicado no livro **Uma literatura nos trópicos** (1978), apresenta a “curtição”, enquanto estado de espírito, sensação, ou simplesmente, a sensibilidade para apreender o objeto de arte, de uma “nova geração” que se formava na década de 1970. Simultaneamente a um bombardeio de arte importada, em especial na música e no cinema, fazia-se mais do que necessário a afirmação de uma nova arte no Brasil, que estivesse no âmbito de interesse do novo público; atrasada, porém em tempo, em relação aos outros meios de expressão artística, a literatura reconhece-se capaz de prover o novo público com uma forma concebida para “curtir”, na acepção de Santiago (1978) – leia-se sentir, abarcar, aproveitar, deleitar.

João Cabral de Melo Neto, em **Prosa** (1998), já chamava a atenção para a necessidade de reatar a relação – rompida a partir do século XIX – com o público-leitor. Para atingir tal meta, o autor afirma que se faz necessário, além de perceber mais atentamente a realidade social, considerar a sensibilidade do novo leitor – a partir de então, comum e não-especializado. Um leitor que não tem possibilidade de defrontar-se com a poesia em sua vida diária, razão pela qual a sensibilidade muda. Para complementar a idéia de João Cabral (1998), cito:

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

No entanto, para que a nova poesia pudesse ser “curtida”, era necessário encontrar meios de atingir o público. Apresenta-se e justifica-se assim, a empreitada marginal proposta por escritores e artistas brasileiros, bem como o surgimento daquela que foi denominada por muitos críticos, **poesia jovem anos 70**. Marginalidade pressupunha perspicácia de mudança: nos meios de abordagem e interpelação do público, e nas formas de expressão artística, especialmente na que tratamos aqui e na qual o movimento deixou suas marcas mais profundas, a manifestação poética. Por essa razão, entendo na palavra **deslocamento** a ordem vigente naquele momento (se é que realmente posso pensar em ordem e vigência num período que abarca estéticas tão distintas entre si). O movimento marginal no Brasil é datado, e nesse sentido, deslocado de outras formas de expressão artística simultâneas a ele – e submissas às condições político-econômicas da época. Mas, cabe entender, se houve esse deslocamento, é porque os interesses do leitor também se deslocaram; da mesma maneira que a concepção de discurso poético, e em consequência disso, os valores estéticos e as imagens escolhidas para a nova poesia naturalmente foram deslocadas para outros contextos, lugares e universos eleitos pelos artistas. Dessa forma, **deslocamento** abrange os resultados obtidos pela “nova geração” e a necessidade da “curtição”.

A confecção artesanal dos livros, a distribuição deste pelo próprio artista e o preço acessível, estabeleceu a nova relação com o público leitor. Sobre a questão, afirma Santiago (1978):

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

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

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

Uma nova forma de expressão poética encontrou o seu lugar. A **poesia jovem** dos anos 1970 significou uma nova proposta na linguagem apresentada, e os poetas seguiram as recomendações de João Cabral (1998), na tarefa nada fácil de reatar relações amistosas com o público: foram capazes de interessar-se por temas da vida em sociedade.

Dessa questão Nicolas Behr entendeu bem. Jovem pela idade do autor e na sua forma de expressão, a poesia de Behr situa-se em universo distante do cenário onde as grandes manifestações ocorriam. No entanto, não foi por isso que deixou de cumprir sua função de jovem, porém ativa representante do movimento.

A poesia de Behr escolhe como cenário predominante a cidade de Brasília, local recorrente em sua obra desde o início da produção do autor até os dias de hoje. As cenas escolhidas são aquelas do cotidiano burocrático e político da cidade e das pessoas que nela vivem. Dessa forma, via poesia, Brasília entra na jogada marginal ao romper com a racionalidade operante e o autoritarismo da ditadura militar, e apresenta a dissidência social, elemento marcante do momento de contracultura vivido no Brasil.

No entanto, a produção do escritor não parou na década de 1970. Nicolas Behr lança seu primeiro “livrinho”, como chamava, em 1977, escreve até a década de 1980, e retoma sua produção em 1993. Hoje seus livros não são mais produzidos artesanalmente. Contudo, ainda carregam as marcas e o peso de um poeta urbano nas imagens vazias da cidade-capital-poder (Brasília) e nas imagens **ause-presentes** do universo paralelo criado pelo autor (**Braxília**). Além disso, o universo de Brasília é extrapolado quando a experiência urbana do sujeito nela apresentado é passível de ser deslocada para outros contextos urbanos do país. Os efeitos daquela poesia também ultrapassam o momento de sua produção e estendem-se até os dias de hoje, quando mais intensamente a vida nas cidades apaga o sujeito nelas inserido. Assim, tanto os temas, cenários, elementos estruturais e efeitos desse dizer urbano de Nicolas Behr, como a própria produção do autor extravasam o movimento marginal e contraculturalista da década 1970, remodelam-se e assumem com mais força sua identidade nos dias atuais.

2 O novo e austero dizer

É pela temática pública e pelo seu aspecto social e não-datado que o dizer poético de Nicolas Behr pode ser reconhecido como antipoesia, ou *La Nueva Austeridad* sugerida por Hamburger (1991). A antipoesia é definida, conforme o autor, como uma nova corrente literária iniciada no período após a Segunda Guerra Mundial, marcada por seu caráter impuro e contrário à idéia até então estabelecida de poesia pura e transcendente. Entendamos melhor esse aspecto.

É permitido pensar em muitas formas e tendências surgidas após o período da Segunda Guerra Mundial. No entanto, Hamburger (1991) refere-se à perda da obscuridade, ao coloquialismo da linguagem, à perda da subjetividade e da transcendência do dizer poético, o que ele chama antipoesia, e cujo grande representante apresenta-se na figura do escritor chileno Nicanor Parra, após a década de 1940.

Senhoras e senhores
Esta é a nossa última palavra
- Nossa primeira e última palavra –
Os poetas desceram do Olimpo.

Para os nossos antepassados
A poesia era um objeto de luxo
Mas para nós
É um artigo de primeira necessidade:
Não podemos viver sem poesia.

[...]

Nós repudiamos
A poesia de óculos escuros
A poesia de capa e espada
A poesia de chapéu abanado.
Propiciamos a mudança
A poesia a olho nu
A poesia a peito aberto
A cabeça de cabeça descoberta.
[...]

A situação é a seguinte:
Enquanto eles estavam
Por uma poesia do crepúsculo
Por uma poesia da noite
Nós propugnamos
A poesia do amanhecer.
Esta é a nossa mensagem.
Os resplendores da poesia
Devem chegar a todos por igual
A poesia chega para todos.

[...]

Contra a poesia das nuvens
Nós contrapomos
A poesia da terra firme
- Cabeça fria, coração ardente
Somos pés-no-chão decididos...

Contra poesia de café
A poesia da natureza
Contra a poesia de salão
A poesia de protesto social.

Os poetas desceram do Olimpo.
(PARRA, 2007.)

POBRÁS
Pobreza Brasileira
orgulhosamente apresenta:
um livrinho que veio
do lixo: este
(BEHR, 1979. s/p.)

mudo de canal
mudo de página
mudo de estação

se ainda não mudei de vida
foi porque nem a televisão
nem o jornal nem o rádio
me aconselharam a fazê-lo
(BEHR, 1979. s/p.)

La Nueva Austeridad, da qual trata Hamburger (1991), pressupõe severidade para que haja o despojamento de vários artifícios desnecessários para a recepção do poema pela nova geração de público leitor. Para que fosse austera, os recursos utilizados passaram a ser os mais variados e distintos, a fim de que o poema pudesse, a partir de então, clarear-se, objetivar-se, comunicar questões sociais e relevantes a toda uma população, e tornar-se, assim, público – uma poesia com a cara das ruas, do cotidiano e da vontade de mudar não só um contexto sócio-político e econômico, mas também informar o público sobre o próprio *status* da arte no momento. Poesia para informar, “curtir”, deleitar e porque não, ousar apresentar uma verdade. Nesse processo, o poema perde sua marca lírica e aprofunda a carga prosaica; ilustrações, paródia, ironia, e o próprio pastiche prestam-se para rebaixar o novo dizer poético, bem como revelar um espaço urbano em que se inserem sujeitos desajustados, inconformados e ansiosos por mudança. A intenção é desvendar esse espaço em que todos circulam, às vezes, sem olhar para os lados e perceber a vida cidadina, regras e convenções que os engolem. A imagem poética (imagem-metáfora, figuras de linguagem, etc.) perde a função de obscurecer o que é dito no poema, para conferir tom poético a poemas carregados no tom prosaico. Octavio Paz (1982) aponta as razões pelas quais uma das principais mudanças da antipoesia ocorre na imagem:

O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras. [...] o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. [...] À semelhança da percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade. (PAZ, 1982. p.128).

3 Imagens da (anti)poesia jovem e contemporânea

3.1 O espaço poético e o cenário Brasília

Eis então o tratamento aqui dado à poesia de Nicolas Behr. As características e técnicas escriturais mencionadas acima, em relação à antipoesia, transpassam a obra do escritor. Verificamos na **poesia jovem** do jovem poeta, bem como na sua produção atual, a presença de imagens claras, objetivas e a serviço da comunicação, do protesto e da transgressão.

Se considerarmos seus objetivos iniciais, entendemos que o despojamento na linguagem torna a poesia de Nicolas Behr mais **deglutível**, abarca outros extratos sociais, bem como denuncia a condição social de um povo e de um país. As imagens da cidade de Brasília nos apresentam a revolta de um sujeito nela imerso. Trata-se aqui, de uma poesia que contesta, no plano do conteúdo, um espaço social (focado em Brasília); no plano da forma e estrutura, contesta um código poético elevado e puro.

eu
nicolas behr
tu
sq\$ 415
ele
bloco f
nós
apt. 303
vós
brasilíia df
eles
brasil

(BEHR, 2005, p.85)

A cidade de Brasília apresenta-se como um cenário urbano geométrico extremamente organizado desconstruído no poema. Brasília – e os sujeitos nela inseridos - são esvaziados nas imagens criadas pela poesia; no espaço (formas geométricas de suas quadras, superquadras, blocos e avenidas, por exemplo), nos números e letras que indicam seus endereços, na solidão de suas casas e na função burocrática da cidade (homens engravatados, ministros, diretores, deputados, papéis, carimbos e documentos importantes, por exemplo):

Eu engoli Brasília

Em paz com a cidade, meu fusca vai
Por esses eixos,
Balões e quadras,
Burocraticamente,
Carimbando o asfalto

E enviando ofícios de
Estima e consideração
Ao sr. Diretor
(BEHR, 2005. p.26.)

O sujeito do poema afirma que engoliu Brasília; mas percebemos que ele também foi engolido pelas formas duras e burocráticas da metrópole muda. O efeito poético faz-se arrebatador, uma vez que somos fascinados pelas imagens que tomam forma no poema. Fascinação aqui, pressupõe o conceito proposto por Friedrich (1978) em relação ao efeito intencionado pela poesia moderna, e então reiterado por Lefebvre (1975) no que diz respeito à imagem poética; a imagem criada em relação à cidade de Brasília não é fascinante porque deslumbra, mas ao contrário, porque intriga e causa estranhamento a quem a recebe. No caso de Brasília, o leitor é confrontado com uma imagem desconcertante e desajustada em relação àquela pré-estabelecida da cidade-capital-poder.

bem, o sr.
já nos mostrou
os blocos, as quadras,
os palácios, os eixos,
os monumentos....
será que dava pro sr.
nos mostrar a cidade
propriamente dita? (BEHR, 1979 s/p)

blocos,
eixos,
quadras

senhores,
esta cidade
é uma
aula
de geometria
(BEHR, 1977 s/p)

Considerando os poemas mencionados, entendemos que a estrutura urbana do espaço de Brasília torna-se problema e é desconstruída na linguagem poética. Elementos da realidade como *palácios, monumentos, blocos, eixos, quadras; aula de geometria*, por exemplo, relacionam-se com elementos literários na obra (linguagem e estrutura poéticas) e fazem-se elementos estéticos (cidade = aula de geometria; cidade propriamente dita \neq monumentos, palácios, blocos e quadras) – os quais geram a dúvida em relação ao objeto inicial (“O que é esta cidade então?” Pode perguntar-se o leitor). A concepção de cidade sugerida no texto poético pressupõe trânsito de pessoas, agitação, choque, experiência. Sob esse viés, entendemos que Brasília não existe enquanto cidade de vida efervescente e experiência humana. A metrópole apresentada no texto de Behr é geométrica, vazia, e, portanto, imagem ausente.

3.2 A imagem ausente e o espaço “Braxília”

É na ausência de Brasília que encontramos a solução do sujeito para fugir da metrópole espaçosamente opressiva. Nicolas Behr segue o próprio conselho de seu poema, e “cria o inimigo” para que “aconteça o herói” (**Porque construí Braxília**, 1993). Brasília é o inimigo criado pelo poeta para que aconteça **Braxília**. Se Brasília apresenta-se como o cenário urbano sufocante por ter espaço demais, **Braxília** é exatamente o oposto: é a cena onde as pessoas transitam e vivenciam suas experiências; também é o local onde encontramos os outros heróis do poeta (JK, Padre Cícero, Dom Bosco, etc.). **Braxília** é movimento e negação – é movimento **de** negação; é a parte de Brasília que se vira do avesso para que as pessoas circulem, a cultura marque presença, e a vida enfim aconteça.

braxília já teve
de mim o pedaço que queria

o pedaço fedia

(agora é a vez de braxília)
(BEHR, 2005. p.09)

braxília não
braxília é sonho

braxília foi construída
com a língua

2.354 línguas
polindo as escadarias do palácio
(BEHR, 2005. p.19)

Seguindo os preceitos estabelecidos pelo novo poetas surgido na década de 1970, posso afirmar que uma arte nominalista, especialmente no caso da poesia de Behr, toma o lugar de uma forma de expressão poética que, naquele momento – e quiçá atualmente – fora (e talvez esteja) esvaziada de sentido. A nominalização esvazia as formas na poesia de Nicolas Behr. Em alguns momentos, as palavras são levadas ao extremo de perderem o sentido, esvaziam-se em si mesmas ou adquirem outro completamente diferente. Trata-se aqui do processo de lapidação da língua e objetividade de linguagem que já ocorria, extremadamente e com outros propósitos, no alvorecer da modernidade poética, em Mallarmé, para citar um exemplo. Lacan, citado por Bosi (1983, p.57) aborda tal processo de nominalização: “O ser da linguagem é o não-ser do objeto”, e ainda segundo o próprio Bosi, no mesmo texto¹, “Como os ratos fazem às nozes, a língua esvazia as palavras. (...) E até do

¹ Alfredo Bosi em **O ser e o tempo da poesia**, no capítulo intitulado **O Som do Signo – A Suplência da voz: um novo modo da presença** trata da função da voz na produção de um “fantasma sonoro”, isto é, a palavra que presentifica um

silêncio, que parece puro vazio, ausência de som, o espírito arranca um mar de significados”. A linguagem, portanto, apresenta-se como aquilo que o objeto não é. Na poesia de Behr, Brasília e seus sujeitos ausentam-se nas formas da cidade, e viram linguagem: metáforas, metonímias, comparações: “naquela noite/Suzana estava/mais W3/do que nunca/toda eixosa/cheia de L2 (...)” (2005, p.38). Posteriormente, então, o artista (re)cria esse cenário nas formas e movimentos de **Braxília**. Uma vez que o lugar onde se encontra até dado instante é muito espaçoso, silencioso e vazio: “imagine braxília/não-capital//não-poder/não-braxília/assim é braxília” (2005, p.19).

Apresenta-se assim, a função antipoética assumida pela imagem na poesia de Nicolas Behr; as imagens ali presentes, na maior parte das vezes, são claras, e ausentam-se, esvaziam as palavras, nominalizam-se, e na linguagem coloquial e cotidiana adquirem carga prosaica, a fim de clarear e rebaixar o tom poético, puro, transcendente e obscuro, que uma vez se queria da poesia. O poema torna-se público, feito para estampar camisetas e andar pela rua na “boca do povo”.

Dessa maneira a (anti)**poesia jovem** de Nicolas Behr, hoje, mantém a mesma intencionalidade e muitas características (a provocação, por exemplo) da década de 1970 e 1980, sendo atualmente mais direta e mordaz em seu dizer. O sujeito permanece desiludido com o espaço social apresentado e aposta com mais força e certeza na **Braxília** construída pela língua do poeta. O fenômeno poético expresso por Nicolas Behr – ao qual atribuo aqui valor antipoético – torna-se ainda consciente e sóbrio em relação às questões atuais. E paradoxalmente ao que se pretendia com a nova **poesia jovem**, tal forma de manifestação poética transcende o movimento datado dos anos 1970, bem como o universo o qual o leitor tem por referência no espaço do poema; ali são expressas a condição e experiência urbana que não são exclusivas do sujeito que as vive, mas de sujeitos urbanos inquietados com a vida citadina e insana da qual fazem parte, e que, lentamente, os engole.

Referências Bibliográficas

BEHR, Nicolas. **Brasiléia Desvairada**. Brasília, 1979.

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

_____. **Iogurte com Farinha**. Brasília, 1977.

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

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

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

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

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

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

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

elemento que não é matéria. Nesse estudo, tratamos também do esvaziamento dos objetos e sujeitos pela palavra, do simples poder de contemplação que adquirem, e da capacidade de invocação de outras imagens viabilizados pelo dizer poético. Nesse sentido, o ser da linguagem poética é objeto sem matéria, a imagem esvaziada.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PARRA, Nicanor. **Manifiesto**. Trad. Antonio Miranda. Disponível em <http://www.antonio-miranda.com.br/Iberoamerica/chile/nicanor_parras.html> Acesso em 10/07/2007

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

¹ Laíse Ribas BASTOS, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura / Teoria Literária. Agradeço à CAPES pela bolsa de Mestrado que vem propiciando o desenvolvimento dessa pesquisa. (Pesquisadora do Núcleo de Estudos Literários e Culturais, NELIC - Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC)
laiserb@ig.com.br