

REPRESENTAÇÕES DE BRASÍLIA EM POEMAS DE NICOLAS BEHR (1977-1980): UMA PERSPECTIVA METODOLÓGICA A PARTIR DE HANS ROBERT JAUSS¹

REPRESENTATIONS OF THE CITY OF BRASÍLIA IN THE POETRY OF NICOLAS BEHR (1977-1980): A METHODOLOGICAL PERSPECTIVE BY HANS ROBERT JAUSS

ELANE RIBEIRO PEIXOTO, ANNA LUÍSA PORTELA DE DEUS ALBANO

RESUMO

Este artigo discute as representações de Brasília presentes nos poemas de Nicolas Behr, escritos entre 1977 e 1980. O objetivo é apreender, nos poemas dedicados à Capital Federal, parte do imaginário social da cidade quase em seu grau zero de saturação histórica. Apresenta-se, para isso, a leitura e a análise orientadas por Hans Robert Jauss que, sob bases da hermenêutica, propõe que se opere sobre os textos literários em três etapas: percepção estética (*intelligere*), interpretação retrospectiva (*interpretare*) e histórica (*applicare*). Assim, ele também é um experimento metodológico posto a favor da literatura como fonte singular para pensar e representar a cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Interpretação histórica. Interpretação retrospectiva. Percepção estética. Poesia.

ABSTRACT

*This article discusses the representations of the city of Brasilia present in Nicolas Behr's poems, written between 1977-1980. The objective is to comprehend part of the social imaginary of the city in its almost zero degree of historical saturation. A reading of these poems guided by Hans Robert Jauss is presented, which, based on hermeneutics, proposes to operate on literary texts in three stages: aesthetic perception (*intelligere*), retrospective interpretation (*interpretare*), and historical (*applicare*). Thus, it is also a methodological experiment that affirms the idea of literature as a unique source for thinking and representing the city.*

KEYWORDS: Imaginary. Historical interpretation. Retrospective Interpretation. Aesthetic perception. Poetry.

INTRODUÇÃO

A POESIA COMO REPRESENTAÇÃO

Nicolas Behr, filho de imigrantes alemães e nascido em Cuiabá em 1958, chegou à Brasília de 1974 ainda adolescente. Em seus primeiros meses na cidade, morou na Superquadra Norte 411, onde se deu sua primeira experiência com o modelo habitacional do Plano Piloto de Lucio Costa, a superquadra e a unidade de vizinhança. Behr relembra que, então, seus movimentos pela Capital ficaram restritos à Asa Norte, bairro pouco desenvolvido urbanisticamente no início dos anos 1970 (MARCELO, 2004). O deserto de pessoas, as calçadas improvisadas e os grandes vazios compunham o cenário da perambulação do adolescente.

Passados os primeiros meses da vinda da família para a nova capital, eles mudaram-se para a Asa Sul, na Superquadra 404, em cujo colégio o poeta principiante se matriculou. As escolas públicas brasilienses são marcos físicos e simbólicos importantes em Brasília. Ressalta-se que, ao espaço da cidade e a sua modulação, corresponde o plano educacional pensado por Anísio Teixeira, segundo as diretrizes da Escola Nova. O sistema proposto pelo educador envolvia a complementariedade das escolas classe e das escolas parque; as primeiras dedicadas ao ensino das disciplinas curriculares e, as segundas, às artes e aos ofícios. As escolas públicas foram abrigos para professores inovadores; depois, com a ditadura militar, mantiveram-se como sustentação dos movimentos estudantis pró-democracia e como resistência ao regime de exceção. Os primeiros livretos de Behr foram mimeografados nas dependências do colégio e, a partir de então, o jovem de longos cabelos louros passou a frequentar assiduamente a cena cultural brasiliense para divulgar seus escritos.

A tenacidade de Behr lhe rendeu frutos e, após três anos de sua vinda para Brasília, publicou seu primeiro livreto de poesias, "logurte com Farinha", que era mimeografado (MARCELO, 2004). No conjunto de seus livros, pode-se reconhecer dois momentos, sendo que a fronteira entre eles se estabelece pela relação com a cidade de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek. Temporalmente, o primeiro momento define-se entre 1977 e 1980, caracterizado pela posição de estranhamento do poeta frente à cidade; o segundo, a partir do ano de 1993 até os dias atuais, sinaliza outra postura de Behr, então integrado à cidade, de forma que sua imagem se funde à representação de Brasília.

Note-se que há um intervalo de 13 anos entre a data que marca o encerramento da primeira fase dos poemas de Behr e o início da segunda. O poeta atribui esse silêncio de publicações ao sentimento de que seu fazer poético havia se esgotado e não mais repercutia em seus leitores. (MARCELO, 2004)

Postas essas breves apresentações do poeta e de suas produções, esclarece-se, a seguir, como este artigo procederá em termos de recorte da obra de Nicolas Behr proposta para análise. O escopo se detém à primeira fase da

obra do poeta, ou seja, aos poemas publicados entre 1977 e 1980, período que abrange as seguintes publicações mimeografadas: “logurte com farinha” (1977); “Grande Circular” (1978a); “Chá com porrada” (1978b); “Bagaço” (1979a); “Com a boca na botija” (1979b); “Parto do dia” (1979c); “Elevador de Serviço” (1979d); “Põe sal nisso!” (1979e); “Sempre viva” (1979f); “Posições” (1979g); “Entre quadras” (1979h), “Te amo 24 horas por segundo” (1979i); “Brasília desvairada” (1979j); “Saída de emergência” (1979k); “Kruh” (1979l); “303-F-415” (1980a); e “L2novesforaW3” (1980b)².

Os poemas da primeira fase inserem-se no movimento marginal, que deu voz à geração de poetas “mimeógrafo”, cuja atenção voltava-se para os temas banais do cotidiano das cidades. Em pleno regime ditatorial militar, escritores como Cacaso, Ana Cristina Cesar, Torquato Neto e o próprio Nicolas Behr difundiram pessoalmente seus escritos pelos locais de divulgação cultural de suas cidades. O movimento obteve atenção crítica após a publicação da antologia “26 poetas hoje”, por Heloísa Buarque de Hollanda (1976). A autora ressalta como base do movimento a aproximação entre a poesia e a vida, expressada em tom coloquial – um bom argumento que permite ver o dia a dia da capital recém implantada no Planalto Central. Falar do cotidiano com linguagem coloquial indica uma abertura para a Brasília de seus momentos inaugurais.

Identifica-se, nos livretos behrianos desse momento, o estranhamento de um poeta que não se reconhece em Brasília, dialogando com os autores críticos do movimento moderno, sincrônicos àquele período. A fase posterior apresenta, em contrapartida, um habitante aderido à cidade – o adolescente *outsider* tornou-se homem estabelecido. Assim, entre o menino e o homem feito, há uma cidade que adquiriu uma fina espessura histórica.

As descrições de Brasília nos poemas de Behr são percepções bem-humoradas e irreverentes. Furiati (2007), esclarece que um estudo mais atento da obra pode conduzir a reflexões a respeito dos aspectos sociais da construção da cidade. Essa mesma autora, em sua pesquisa sobre as referências teóricas do poeta, reconhece nomes, admitidos por ele, como parábases de seus escritos: James Holston (1993), Paulo Bertran (1994), Luiz Sérgio Duarte da Silva (1997), Clarice Lispector (1999) e Lucio Costa (1995b) (FURIATI, 2007). James Holston é conhecido pelas críticas feitas à cidade, no livro “A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia”, publicado nos Estados Unidos em 1989; Paulo Bertran foi um dos mais conhecidos historiadores de Goiás, tendo se dedicado ao estudo da cultura cerratense e do Brasil-Central; Luiz Sérgio Duarte é historiador e defendeu tese sobre a construção de Brasília; Clarice Lispector e Lucio Costa dispensam apresentações, mas é importante marcar dois textos que interessam a este artigo – “Brasília”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1970, e “O Urbanista defende sua cidade”, de 1967. Dos autores citados, Lispector e Costa têm importância particular, pois dialogam com as poesias do Nicolas Behr da fase aqui analisada. Nota-se que as representações desencantadas, presentes nos poemas do adolescente diante da cidade

recém-inaugurada, sustentam-se nas crônicas de Lispector e contrariam as expectativas de Costa frente a sua criação, pensada no entrelaçamento de cidade e utopia.

Antes de discutir as representações de Brasília elaboradas por Nicolas Behr, é relevante esclarecer que este artigo se baseia nas reflexões de Octavio Paz (1982), para quem a poesia é uma fonte reveladora do mundo e dos indivíduos:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; Exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. [...]. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem (PAZ, 1982, p. 15).

Para Paz (1982), só se está diante do poético quando a poesia se condensa ao acaso ou quando há uma cristalização de circunstâncias alheias à vontade do poeta. O autor fala sobre uma característica comum a todos os poemas, sem a qual eles jamais seriam poesia³: a participação do leitor (PAZ, 1982). O poeta cria o poema e o leitor, ao recitá-lo, recria-o: escritor e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Paz evidencia, aqui, a relevância interpretativa da participação do leitor.

O poeta parece fazer mais do que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade, a de sua própria existência. Ele não descreve algo, coloca-o diante de nós, revive nossa experiência do real (PAZ, 1982). A poesia, dessa forma, não alude à uma realidade vivida, mas pretende recriá-la. As análises deste artigo não intencionam, seguindo essa perspectiva, um real absoluto, mas uma recriação da Brasília representada nos poemas selecionados, uma Brasília imaginada, que possui materialidade.

Na intenção de concretizar uma interpretação possível de obras poéticas, deve-se atentar às suas ambiguidades imagético-simbólicas, aos seus sujeitos históricos e às suas estruturas sintáticas, sem esquecer que essa organização carrega sentimentos humanos (FILGUEIRA, 2016). A poesia será entendida, assim, como representação daqueles sentimentos do autor que resultam em um “produto” passível de tradução em imagens.

Compreende-se que o sujeito-autor se significa e dá significado ao próprio mundo na prática da linguagem; Orlandi (2001) explica que o sentido é a história e que o sujeito se faz e se significa na historicidade em que está inscrito. As poesias serão analisadas a partir da referência histórica contemporânea às suas publicações, de maneira que a figura do autor não é considerada, no âmbito deste artigo, como isenta de atravessamentos de sua posição histórica e grupo social, tampouco como desprovida de subjetividade. A linguagem é uma posição do autor, nela se pode compreender a tensão entre a

subjetivação e as imposições culturais. Porém, destaca-se a ponderação de Paz (1974) sobre a importância dos estudos históricos e biográficos como auxiliares da compreensão poética, não como determinantes do sentido dos poemas. A apresentação de Nicolas Behr, de seus percursos pela cidade, dos discursos dos quais é sujeito, ou seja, das condições de produção de suas poesias, serão alicerces para as compreensões de Brasília, mas não como decretório dos sentidos oferecidos pelos poemas.

UM HORIZONTE PARA A LEITURA DOS POEMAS

Para sistematizar um método de análise poética que leva em conta as vozes do autor e do leitor, bem como as condições performáticas (ou de produção) dos escritos em um processo ativo de interpretação, foi selecionado o procedimento das três leituras consecutivas propostas pelo escritor e crítico literário alemão Hans Robert Jauss (1983).

Jauss (1983), a partir da hermenêutica, propõe a realização da leitura de um poema em três etapas: percepção estética (*intelligere*), interpretação retrospectiva (*interpretare*) e histórica (*applicare*). A mudança de horizonte da primeira etapa de leitura para a segunda pode ser descrita como se segue: o leitor, que perpassou o texto de forma atenta, lendo todos os versos até o final, toma conhecimento da forma da poesia, mas não ainda do seu significado pleno e nem do seu sentido geral. A partir da forma compreendida, procura e produz o significado, ainda incompleto, por meio de uma leitura retrospectiva, que volta ao início do texto e empreende uma leitura do todo para o particular. Surge, então, a questão do horizonte histórico, que condiciona o efeito da obra e limita a interpretação do leitor contemporâneo. A pesquisa desse horizonte é tarefa da terceira leitura, a histórica, de aplicação, a qual busca evitar que um texto do passado seja adaptado ingenuamente às expectativas de significado contemporâneos. As condições de produção do poema aparecerão nessa etapa.

DO ESTRANHAMENTO: UMA ANÁLISE POÉTICA DA PRIMEIRA FASE DA POESIA DE NICOLAS BEHR

O método de análise poética escolhido requer atentar para um poema, analisando seus mais diversos aspectos e retornando, muitas vezes, ao seu início. Para um estudo desse tipo, foi selecionado apenas um poema-guia. Não equivale dizer que este artigo não se valerá de outros escritos do autor e de outros escritores; pelo contrário, as análises serão sempre alimentadas teoricamente por outros textos literários atravessados por eles. A opção por esse atravessamento é também metodológica e ajuda a concentrar os esforços na perspectiva de análise escolhida.

Será considerado como poema-guia um poema do livreto mimeografado “logurte com farinha” (1977), escolha justificada por ser esse o primeiro livro publicado e um dos mais representativos da primeira fase da obra de Behr.

meu corpo branco
chega mais perto da janela
lá embaixo não tem nada a ver
lá de baixo
ninguém me vê
olhando pra tudo
quanto é lado
não tem nada a ver
tá vendo? (BEHR, 1977, p.15 (i)).

PRIMEIRA LEITURA: PERCEPÇÃO ESTÉTICA

O texto poético selecionado chama a atenção do leitor, logo de início, por não possuir um título – Behr anuncia suas intenções por meio dos versos. O poema é composto por catorze versos, todos livres, e não há divisão clara em estrofes, o que permite sua classificação como irregular. Em sintonia com seus contemporâneos do movimento da poesia marginal, o autor emprega a coloquialidade e a despreensão estética. Aqui, é necessário um alerta: sabe-se que os poemas do autor não são totalmente desprendidos esteticamente da forma, mas, para fins de primeira leitura, serão assim considerados. O autor desvencilhou-se de métricas regulares e rimas, mas não se desatrelou do ritmo.

Nos dois primeiros versos, o “corpo branco” do eu-lírico aproxima-se de uma janela, o que leva a dois questionamentos: por qual motivo o autor deu ênfase a um corpo de cor branca? E por que fez uso da representação de uma janela, de alguém que vê algo de cima, do alto de algum lugar? O terceiro verso antecipa o que parece ser o principal tema do poema: o “eu” que se aproximou da janela nada vê “lá embaixo”. Os próximos versos preparam, ritmicamente, o leitor para a chegada da repetição.

Do oitavo ao décimo terceiro verso, a repetição toma conta do poema; a recorrência de “não tem nada a ver” dita o ritmo a partir de então. A frase poética adquire dois sentidos: o primeiro, coloquial, refere-se à expressão popular “nada a ver”, correspondente a “não faz sentido”; o segundo, o literal, corresponde à afirmação do autor de que não tem nada para ser visto do lugar de onde ele observa. O último verso fecha o poema com um questionamento ao leitor: “tá vendo?”. A pergunta direcionada a quem lê parece pretender uma confirmação do que foi dito. A seguir, retorna-se ao início do poema, visando a sua compreensão interpretativa.

SEGUNDA LEITURA: COMPREENSÃO INTERPRETATIVA

No primeiro verso, retoma-se uma questão que permaneceu em aberto: por que Behr representou um corpo branco? É sabido que o poeta costuma escrever

a partir de suas próprias percepções sobre a cidade e, usualmente, coloca a si próprio como o eu-lírico. É possível que Behr refira-se à cor branca do seu próprio corpo, mas, atentando para o fato de o autor tratar, nesse poema, do Plano Piloto de Brasília, local de moradia da classe média alta, de maioria branca, parece que sua intenção era a de marcar esse fato. Para fundamentar essa suposição, procurou-se traçar paralelos com outros poemas do autor.

Um dos textos de Behr, da mesma publicação “logurte com Farinha” (1977), refere-se também à cor das pessoas, relacionada a alguém de classe social menos favorecida do que a do morador do Plano Piloto: “[...] a empregada daqui de casa/ tem uma filha pequena/ é negra e veio da Bahia [...]” (BEHR, 1977, p. 17). As periferias de Brasília, chamadas “cidades-satélites”, foram, e ainda são, o contraponto ao Plano Piloto; sua população é composta por trabalhadores com nível de renda inferior à dos moradores do Plano Piloto. Ceilândia, por exemplo, foi criada em 1970 para erradicar ocupações informais próximas ao Plano Piloto; fruto da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI, de onde origina o nome da cidade) concentrou, logo em sua inauguração, mais de 70.000 almas. Para ela, Drummond deixou um registro:

Confronto

A suntuosa Brasília, a esqualida Ceilândia
contemplam-se.

Qual delas falará primeiro?

Que tem a dizer ou a esconder uma em face da outra?

Que mágoas, que ressentimentos prestes a saltar
da goela coletiva e não se exprimem?

Por que Ceilândia fere o majestoso orgulho da flórea Capital?

Por que Brasília resplandece

ante a pobreza exposta dos casebres de Ceilândia,
filhos da majestade de Brasília?

E pensam-se, remiram-se em silêncio

as gêmeas criações do gênio brasileiro (DRUMMOND DE ANDRADE,
1984, p. 122).

Ceilândia não corresponde mais ao quadro de Drummond, reconstruiu-se sobre si mesma e se expandiu pelas lutas políticas de sua população e por sua presença cultural. Mas, nos anos de 1970, esta e outras cidades-satélites eram os destinos dos corpos negros, como os poemas de Behr indicam.

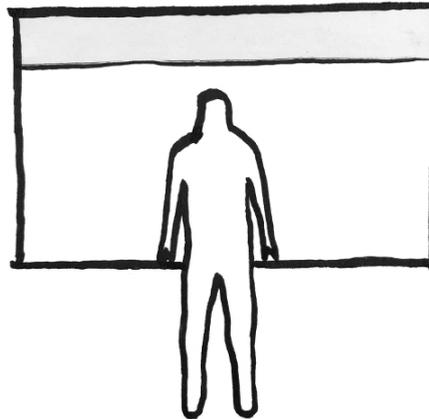
Voltando à análise do poema, no segundo e no terceiro versos, Behr cria imagens de um eu-lírico observando algo do alto de um edifício através de sua janela. Considera-se que se trata, como observado, do Plano Piloto de Brasília, de dentro de alguma edificação do bairro Asa Sul ou Asa Norte, onde se encontram os prédios multifamiliares (blocos) planejados para o traçado urbano de Lucio Costa.

Os versos de Behr convidam – “chega mais perto da janela” e “lá embaixo não tem nada a ver”; apreende-se a imagem de um morador da superquadra observando Brasília do alto da janela de seu apartamento. Na superqua-

dra, “não tem nada a ver”. O jogo quase pueril de palavras desdobra-se na expressão popular “nada a ver”, que adquire o significado de que a cidade não tem fundamento. O outro sentido produzido pela leitura do verso é o de não haver nada para ser visto “lá embaixo”, uma representação do deserto de se viver no Plano Piloto de Brasília daquela época e da própria lógica da cidade parque, na qual os vazios prevalecem sobre os espaços construídos (Figura 1).

FIGURA 1 – Ilustração do artista plástico Marcelo Camara.

Fonte: Ilustração do artista Marcelo Camara, Brasília (2018).



Ao passo em que o eu-lírico não vê nada de cima, no quarto e no quinto versos ele expõe que ninguém, tampouco, consegue vê-lo lá de baixo. O autor reforça o sentimento do deserto edificado, do inabitado, do vazio: não há ninguém para ser observado por ele e ninguém que o possa observar.

As janelas de Brasília são símbolos do olhar do alto que enxerga longe. Os vazios nas paisagens das superquadras possibilitam aos observadores, do alto das janelas de seus apartamentos, uma ampla visão e apreensão de seus entornos (SILVA, 2011). Por isso, no poema de Behr, o eu-lírico olha para todos os lados, ou, nas palavras dele, “para tudo quanto é lado”, e não é capaz de ver nada. Na mesma linha de pensamento, Oswaldo Montenegro refere-se a um olhar através da janela de um apartamento da Capital Federal, que só é capaz de enxergar solidão e, no momento da escrita, esse sentimento nem o incomoda mais:

*Da janela do meu quarto olho pra Brasília
Os faróis do carro brilham bem pra lá da Torre
Lógica da arquitetura, lógica do mundo
Hoje ainda gosto de olhar pro mundo
sem compreender o que meu olho encontra
Hoje a nossa solidão não me parece triste [...]
(JANELAS DE BRASÍLIA, 1997, grifo nosso).*

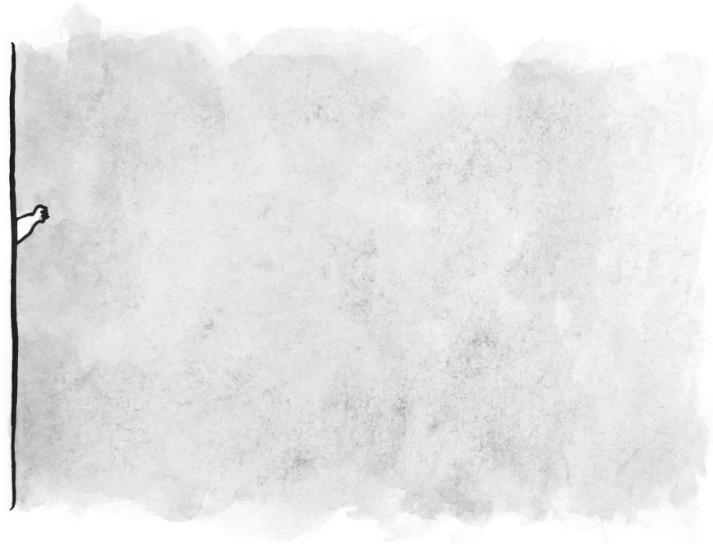
Em poemas do mesmo período, Behr procura a cidade de sua memória e só encontra o vazio “[...] tô de saco cheio desse vazio” (BEHR, 1977, p. 33).

Retoma-se, então, a repetição da frase poética “não tem nada a ver”, que ocorre do oitavo ao décimo terceiro verso do poema de Behr: a ênfase rítmica

apoia-se na imagem desértica. As crônicas de Clarice Lispector sobre a Capital parecem importantes aqui, pois a autora retrata a imagem do deserto da cidade por ela visitada nos anos setenta. Lispector e Behr, assim como Montenegro e muitos outros, evocaram o ermo de se viver na nova Capital Federal – afinal, o homem brasileiro não existia ainda. O deserto, metáfora que dá o timbre seco e pessimista à narração de Lispector, é o local de chegada de jovens que, como Nicolas Behr, sentiam-se sem referências para lidar com a cidade (*Figura 2*).

FIGURA 2 - Ilustração do artista plástico Marcelo Camara.

Fonte: Ilustração do artista Marcelo Camara, Brasília (2018).



É relevante lembrar que nem sempre o deserto de Brasília foi retratado negativamente pela poesia: ele foi amplamente associado ao “milagre” do nascimento da capital em meio a uma “terra onde nada havia”, como nos versos de “Poema da Flor”, escritos pelo arquiteto dos monumentos brasileiros Oscar Niemeyer:

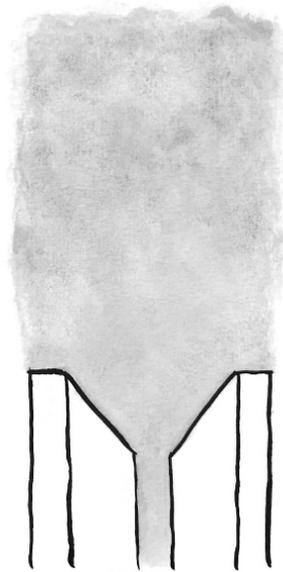
Brasília surgiu
como uma flor no deserto
dentro das áreas e escalas
que seu urbanista criou
vestida com fantasias
da minha arquitetura [...] (NIEMEYER 1998, p. 191).

O deserto de Niemeyer alimenta as representações de epopeia presente nos discursos dos fundadores da cidade, que não se acanhavam em afirmá-la como marco civilizatório de um mundo “supostamente” não habitado – desconsiderando Planaltina, a antiga Vila Mestre D’Armas que data de 1811, e outras pré-existências.

O deserto representado por Lispector é outro e relaciona-se ao de Behr. Um deserto que proporcionou espanto, onde pairava isolamento e amplitude desmesurada. A autora criou imagens de uma cidade fruto da matemática, onde se estava constantemente exposto aos olhos de ninguém (*Figura 3*):

FIGURA 3 - Ilustração do artista plástico Marcelo Camara.

Fonte: Ilustração do artista Marcelo Camara, Brasília (2018).



O que me apavora é: vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. [...]. Este grande silêncio visual que eu amo. Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto (LISPECTOR, 1999, p. 41).

As imagens elaboradas pela escritora procuram traduzir a solidão do viver em Brasília; são surrealistas, assemelhadas à monumentalidade dos quadros metafísicos de De Chirico. O vazio é de vida e de gente, de forma que a paisagem se constrói por uma arquitetura monumental de força fantasmagórica. O ermo representado pela cronista é a Brasília sobre a qual Behr repetidamente afirma não haver nada para ver. O autor apresentou, durante anos, em suas obras, uma quase obsessão por esse vazio:

[...] a cidade é isto mesmo
que você está vendo
mesmo que você
não esteja vendo nada (BEHR, 2007, p. 82)
[...] em meio ao vazio do cerrado
construiu-se uma cidade vazia
habitada por pessoas vazias
que circulam por avenidas vazias
em carros vazios de pneus vazios (BEHR, 2007, p. 57).

O deserto de habitar Brasília foi apresentado nos poemas behrianos por representações de uma cidade sem pessoas, vazia de movimentos, de esquinas, de botequins etc. O imaginário de uma cidade onde a vida é solidão. A seguir, com a intenção de reforçar as hipóteses interpretativas, há outros dois poemas de Nicolas Behr:

[...] a superquadra nada mais é
que solidão
dividida em blocos (BEHR, 2007, p. 75)

[...] carente, solitário
aos domingos à tarde
ia para a esplanada
só pra dar
informações aos turistas (BEHR, 2007, p. 79).

A banda brasileira “Aborto Elétrico”, criada em 1978 – enfatiza-se a data, pois é contemporânea à poesia analisada –, também parece resumir a solidão compartilhada pelos jovens da cidade. A canção fala em “nós”, em nome de um grupo de adolescentes que migrava de diversas cidades brasileiras para Brasília, acostumados a um estilo de vida não encontrado na nova capital:

Estamos todos aqui
E não temos lugar para ir
Ei, tenha muito cuidado
Porque o mundo é perigoso
Meninos e meninas não têm lugar para ir
Eu sei como vocês se sentem às vezes
Tão sozinho
Não tem ninguém (AINDA É CEDO, 1978)

Para encerrar, retoma-se o último verso do poema, “tá vendo?”, no qual o autor elabora um novo jogo de palavras: o eu-lírico dirige-se diretamente ao leitor, questionando-o. A pergunta leva a uma dupla de sentidos: no primeiro, questiona se o leitor pôde entender o que o eu-lírico quis dizer, algo como uma confirmação do que foi dito; o segundo parece inquirir o leitor quanto à sua visão do espaço, uma indagação sobre a capacidade de ver que não há nada para ser visto (“não tem nada a ver”) naquele lugar: você vê?

TERCEIRA LEITURA: O POEMA DE BEHR NAS MUDANÇAS DE HORIZONTE DA HISTÓRIA

Apreendidos o sentido e a forma gerais do poema, resultado das duas primeiras leituras, chega-se à terceira e última etapa, que proporcionará uma breve reconstrução do contexto no qual o poema foi escrito, a fim de assegurar que a poesia não seja ingenuamente compreendida a partir de pontos de vista atuais. Algumas questões permaneceram abertas nesse sentido, e esta etapa pretende retomá-las.

O poema foi escrito e divulgado na Brasília do final dos anos setenta, os quais acompanharam, no Brasil, um sentimento geral de vazio cultural, em que conviveram repressão, censura, exílio e tortura. Na primeira metade da década, a classe média, indiferente ao que ocorria nos porões da ditadura, aproveitava as benesses do “milagre econômico” (CARMO, 2011). O país vivia sob as

amparas de um expressivo crescimento econômico, do qual apenas parte da população conseguia usufruir.

Começava a surgir, na esfera cultural, uma produção independente que procurava burlar a censura, e proliferavam trabalhos alternativos. Na música, surgiam grupos experimentais, intérpretes e compositores que buscavam espaços para sua arte. Nasceram, ainda, as cooperativas e as produções individuais (independentes ou “alternativas”); autores publicavam seus trabalhos com recursos próprios, em pequenas edições (CARMO, 2011).

A produção literária mimeografada entrava em cena, sendo muitas vezes vendida de mão em mão pela cidade, e o movimento marginal abrigou os poetas desse segmento. Similarmente aos seguidores da poesia *beat* dos Estados Unidos (década de cinquenta), os poetas marginais usualmente faziam leituras e recitais em locais de divulgação cultural, circulando por espaços onde poderiam encontrar o público interessado pelo que tinham a dizer. No caso de Brasília, a Asa Norte era um bairro privilegiado, porque concentrava os estudantes universitários. O depoimento de Antônio de Pádua Gurgel, publicado no jornal alternativo “Tribo”, que circulou em Brasília durante os anos setenta, mostra um modo de morar nesse bairro: as Repúblicas na Asas Norte, que costumavam agrupar muitas pessoas em um mesmo apartamento, como há sinais no livro de Hatoum (2017), “A noite da espera”. Entre ficção e história, Hatoum cria as impressões de um personagem recém-chegado à capital, vindo de São Paulo:

Por morar na Asa Norte, o setor da capital que alojava funcionários modestos do governo e estudantes que pagam aluguel barato ou invadem apartamentos desocupados. [...]

Era menor, mas você quer comparar o nosso bairro com essa Asa Norte? Isso não é um bairro, não é nada. O que os arquitetos comunistas tinham na cabeça quando projetaram essa droga? No setor comercial tem uma padaria, um bar e umas lojas horrorosas, vazias. O transporte público é outra droga. O bloco vizinho é um pardieiro, e aqui mesmo está cheio de gente do interior de Goiás e Minas. Uns broncos [...] (HATOUM, 2017, p. 29).

Assim como na visão reacionária do personagem de Milton Hatoum, a Asa Norte era o bairro de moradia dos jovens; a Asa Sul, por sua vez, era o local de errância de Nicolas Behr, com a presença de cinemas e de teatros. Nauro Esteves, que foi arquiteto-chefe da divisão de arquitetura da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), esclarece que o desenvolvimento da Asa Sul se deveu à economia nos custos de infraestrutura: “Porque era mais perto da Cidade Livre⁴ e da Novacap, porque tudo era de cá [...]. A Asa Norte foi ficando pra depois” (MACHADO, 2009, p. 27).

A realidade vivida pelos moradores da Asa Norte encontra testemunho nas palavras do ex-professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB, José Carlos Córdova Coutinho (2018): “A Asa Norte ainda tinha estradas de terra,

faltava tudo. Pássavamos pela via W3 Norte e comíamos nos melhores restaurantes da cidade, localizados nos casebres ainda improvisados. Era o caso do 'Xangô' e do 'João do Frango' (Anna Luísa Albano, entrevista cedida em 8 março de 2018).

Entre bares, lugares de cultura e pontos de ônibus, a poesia mimeografada circulava, e nesses locais o poeta Behr entrou em cena. Aos dezenove anos, ele começou a aparecer nas páginas dos jornais, aproveitando-se disso para se lançar a favor do movimento com o qual se identificava. Com essa convicção, a perambulação pela cidade se tornou uma prática. À falta de identidade com Brasília e com seus espaços vazios, juntou-se, muito particularmente, o movimento contracultural crescente entre a juventude do período. No entanto, o conteúdo dos poemas de Nicolas Behr, enquanto posição política e de resistência, não se fazia com a contundência que parece presente nas repúblicas da Asa Norte, durante os encontros nos gramados das superquadras e na Universidade de Brasília.

A geração mimeógrafo havia “engolido” o regime militar e manifestava sua indignação de outra forma. O fazer poético “sério” e politicamente engajado dos anos cinquenta e sessenta cedeu espaço a uma geração que não mais esperava mudar o país com passeatas, greves e luta armada. Isso mudou o posicionamento do artista, como explica Chacal:

Chega de temas filosóficos e importantes. A gente queria falar do dia-a-dia, da polícia no calcanhar, do pastel que comia no botequim da esquina. E falávamos isso como se fosse um discurso político, tal era a comoção que havia pela repressão e por reunir grupo de pessoas para ouvir poesia, numa época que ainda não tínhamos, como tivemos depois, a base do rock para sustentar nossas letras e que, portanto, tínhamos que sair berrando-as no meio da rua. Sair reclamando poesia (CHACAL, 1998, apud RODRIGUES, 2011, p. 6).

O novo movimento era avesso aos códigos consolidados e rejeitava o engajamento político e a visão instrumentalizadora da arte (CABAÑAS, 2005), os poetas marginais alicerçaram-se na despreensão literária. Behr parece pertencer a uma geração de jovens que não suportava mais ficar trancada em seus apartamentos (SANTOS, 2012), e seu comportamento e sua empatia o auxiliaram na venda de seus livretos. Miranda declara:

Entre 1977 e 1980, ninguém se expõe tanto na vida cultural brasiliense quanto Nicolas Behr. [...]. Chamado pela imprensa de cavaleiro andante da poesia-mimeógrafo, Behr tinha o dom quase paranormal da onipresença. Muitas vezes, sua figura era mais conhecida do que os poemas (MARCELO, 2004, p. 31).

Posições progressistas e de resistência à situação cultural e repressiva do país agitavam a capital de diversas formas. No Beirute, famoso bar/restaurante de comida árabe frequentado pelos jovens, fervilhavam discussões. Ana Miranda enxerga o lugar como caixa de ressonância da cidade, desenvolvendo

um papel essencial na sua vitalidade cultural (SANTOS, 2012); a história desse bar ilustra sua popularidade e o define como lugar de convergência entre os progressistas da época, tendo se tornado um ponto de encontro da vida noturna brasiliense. Fundado em 1966, foi comprado por dois de seus garçons, com o apoio de seus frequentadores, livrando-o de dificuldades financeiras. Behr, que frequentava o espaço, procurava popularizar seus escritos, então não buscava lugares “escondidos” ou “undergrounds”; pelo contrário, sondava os bares mais frequentados para divulgar o máximo possível sua poesia. O Beirute era vigiado pelos militares, a censura o tinha “sob controle”, mas esse fato não impedia o poeta de se expor e apresentar seus poemas.

A observação dos lugares de divulgação das poesias e do uso da linguagem marcada pelas gírias permite concluir que Behr se dirigia a uma plateia adolescente, jovem, frequentadora de eventos intelectuais e artísticos. Não se tratava de uma postura frente a uma ordem estabelecida, seus leitores eram escolhidos e não eram nascidos em Brasília. A geração desse período constituía-se, basicamente, de imigrantes de outras regiões do Brasil, os quais levavam referências de suas cidades de origem; o poeta encontrava, nesse público, sentimentos semelhantes aos seus.

Esses “estrangeiros” sentiam falta dos valores das cidades tradicionais brasileiras de suas memórias. Pesavento (2008) explica que todos os habitantes de uma cidade têm nela pontos de ancoragem da memória e lugares familiares pelas experiências vividas, por isso, dão-lhe importância. Os sujeitos experienciam lugares dotados de significado e fazem de cada cidade um território urbano qualificado, o que explica os sentimentos de solidão e de deserto que a geração recém-chegada compartilhava. Os recém-chegados à nova capital estranhavam a falta de esquinas, as siglas que denominavam seus lugares de moradia, as largas vias para os automóveis e os novos modos de vida nas superquadras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise poética proporcionou uma partilha de sensibilidades triangular – do poeta, dos outros autores e das leitoras – e levou à construção de imagens desérticas da cidade de Brasília dos anos de 1970. Acessou-se a vivência de um adolescente que se sentia aprisionado nas paredes de concreto dos edifícios (ou blocos) de uma cidade vazia de esquinas, de botequins, de cruzamentos e de valores urbanos tradicionais a que ele estava habituado. Essas representações são inversas às expectativas de Lucio Costa, expressas na “Memória Descritiva do Plano Piloto”. A complementariedade entre “URBS” e “CIVITAS” (COSTA, 1995b) ainda não havia se construído. Os dois princípios que nortearam o urbanista na concepção da Capital vinculavam-se à vida cotidiana e à representação de sua condição de centro de poder. A monumentalidade de Brasília não deveria significar ostentação, mas expressão de seu significado. Na expectativa do projetista, a cidade deveria, com o passar do tempo, além

de centro de administração, tornar-se um foco de cultura importante para o país. Na sua visão, as quadras dedicadas à habitação seriam bucólicas, com renques de árvores a lhes definir e proteger o perímetro, com sua igreja, comércio, escola, clubes e cinemas a serem usufruídos por vizinhos com a facilidade de curtas caminhadas. Note-se: uma vizinhança que comportaria uma justa heterogeneidade social.

Em texto de 1967, “O Urbanista defende sua cidade”, Lucio Costa defende a construção de Brasília como o fim da solidão e do deserto que constituiria o Brasil e seu sertão (COSTA, 1995a). Essa afirmação sugere considerar a construção da cidade como um marco civilizatório a desbravar um mundo incomensurável. No mesmo texto, ele peremptoriamente afiança que os habitantes da cidade se adaptaram ao “novo estilo” de vida que Brasília propunha: as crianças, nela, seriam felizes, e sua arquitetura despojada se integraria naturalmente à vida cotidiana de seus moradores.

Não foi essa a realidade encontrada pelo jovem Behr. Ele se deparou com uma cidade vazia de gente, sem saturação histórica, mais semelhante a uma maquete do que a um centro pulsante de vida. Em seus espaços, as memórias sociais procediam em lenta sedimentação. Solidão e deserto são palavras que perpassam os poemas de Nicolas Behr e atravessam os textos de Lispector sobre a Capital Federal, reafirmando o sentido de isolamento e de canteiro de obras que a cidade ainda era. Pesam sobre essas representações as condições políticas dos anos de 1970, as quais Nicolas Behr não apresenta de forma direta, o que não corresponde a dizer que ele não tenha sido afetado pela ditadura militar, já que seu engajamento era sincrônico aos poetas do movimento da poesia marginal. Naqueles anos, foi preso e acusado de obscenidade, porém são poucos os seus poemas que denunciam as imposições da ditadura no cotidiano urbano da capital.

Os poemas behrianos analisados registraram a vivência do morador do centro, do Plano Piloto, nos anos iniciais de Brasília, lançando críticas ao desenho de Lucio Costa e ao urbanismo moderno. Curiosamente, suas impressões e sentimentos coadunavam-se com a crítica ao movimento moderno e à cidade funcionalista, iniciadas nos debates internacionais. O purismo da cidade, seu cartesianismo, seu funcionalismo, sua geometria e até mesmo os nomes de seus incomuns endereços foram abordados pelo autor.

As impressões do jovem poeta coincidiam com o que se esboçava desde 1954 no debate interno ao campo do urbanismo, clamando por uma cidade mais humana, a qual era celebrada pelo manifesto de Doorn (de 1954). Sua proposta era uma revisão da Carta de Atenas a partir da substituição das quatro funções da cidade por outras maneiras de pensá-la, considerando as formas associativas da vida de mulheres e de homens. A crítica ao urbanismo funcionalista se aprofundou nos anos de 1960, com as publicações de textos como o de Jane Jacobs (2000), “Morte e vida das grandes cidades”, de 1960; “Complexidade e contradição em arquitetura”, de Venturi (2004), e “Arquitetura da

cidade”, de Aldo Rossi (2001), ambos de 1966; e “Cidade Colagem”, de Colin Rowe e Fred Koetter, de 1978 (ROWE; KOETTER, 2006), data mais próxima à publicação de “Iogurte com Farinha”, cujos poemas são objeto deste artigo.

É pouco provável que esse debate tenha chegado a Behr; todavia, as impressões e as representações por ele formuladas sobre Brasília poderiam com assertividade reforçar o conteúdo desses textos críticos. As imagens capturadas nos poemas do autor podem ser, no olhar contemporâneo, incluídas no bojo do senso comum. Aqui vale uma ressalva: como lembra Martins (1998), o senso comum não quer dizer senso banal ou exterior ao conhecimento, mas, pelo contrário, é um conhecimento compartilhado entre sujeitos na esfera das relações sociais. Assim posto, ele fala de representações compartilhadas que se sedimentaram.

O intervalo de 13 anos de silêncio do poeta, tempo que marca a guinada de sua percepção da cidade, permite cogitar que o Plano Piloto de Costa, em parte, cumpriu as previsões de seu projetista: os brasilienses começaram a se identificar com a cidade. Não é raro encontrar, hoje, nos corpos de jovens nascidos na capital, tatuagens com o plano urbanístico da cidade e com os seus monumentos. Brasília, pode-se dizer, chega ao século XXI celebrando os seus 60 anos corporificada.

Espera-se ter cumprido o anunciado no início deste artigo: discutir as representações da Capital Federal nos poemas de Nicolas Behr, por meio de uma perspectiva metodológica oferecida por Jauss. Não se objetivou analisar sua qualidade literária, tarefa que compete a especialistas de outras disciplinas; interessava identificar as imagens contidas nas representações criadas para os primeiros anos de vida em Brasília. Foi visto como as palavras “deserto” e “solidão” atravessam e constroem esse lugar de vida nos anos de 1970 e como elas adquirem significados distintos em outras vozes. Behr tornou-se um poeta oficial da cidade – hoje, ele próprio se converteu em uma representação dela. Sua imagem circula nos ônibus que transitam por Brasília e convidam seus cidadãos a pôr em dia suas obrigações tributárias com a cidade. O espanto e o desalinho do jovem adolescente recém-chegado foram abandonados. O “corpo branco do poeta” transfigurou-se em indubitável imagem de parte da “flórea capital”, enquanto o sertão, em velocidade igual, cobriu-se com plantações infindas de soja e de cana de açúcar.

NOTAS

1. Artigo elaborado a partir da dissertação de A. L. P. D. ALBANO, intitulada: “Entre a cidade de concreto e a cidade narrada: o imaginário de Brasília nas poesias de Nicolas Behr”. Universidade de Brasília, 2018.
2. Os livros situados na segunda fase da obra de Nicolas Behr, em ordem de publicação, são: “Por que construí Brasília” (de 1993); “Pelos lanchonetes dos casais felizes” (de 1993); “Segredo secreto” (de 1996); “Estranhos fenômenos: poesia reunida” (de 1997); “Viver deveria bastar” (de 2001); “Umbigo” (de 2001); “Poesília (poesia pau-Brasília)” (de 2002); “Brasília

- revisitada vol. 1" (de 2002); "Menino diamantino" (de 2003); "Peregrino do estranho" (de 2004); "Braxília revisitada vol. 1" (de 2004); "Restos vitais (coletânea)" (de 2005); "Vinde a mim as palavrinhas" (de 2005); "Primeira pessoa" (de 2005); "Iniciação à Dendolatria" (2006); "Laranja seleta" (2007); "O bagaço da laranja" (de 2009); "Brasíliada" (de 2010); "Meio seio" (de 2012); "Brasília-A-Z" (de 2014); "Eu tenho unhas" (de 2015); "Brasilírica" (de 2017); "Dicionário Sentimental de Diamantino" (de 2017);
3. Octavio Paz (1982) distingue os termos "poesia" e "poema". Para Paz (1982, p. 17), o poético pode, inclusive, não ser um poema: paisagens, pessoas e acontecimentos incluem-se no seu âmbito. A poética é, assim, a poesia em estado amorfo, e o poema é a criação, a poesia erguida, sendo por seu intermédio que a poesia se revela completamente. O poema é mais que uma forma literária, é o organismo capaz de emitir a poesia.
 4. O lugar hoje conhecido como "Núcleo Bandeirante" era a "Cidade Livre" durante os anos de construção da Capital. Tratava-se, então, de um local provisório, destinado a fornecer à construção da cidade o suporte necessário. Em 1956, ergueu-se a Cidade Livre para acolher os trabalhadores da construção que chegavam.

REFERÊNCIAS

- AINDA É CEDO. [Interprete]: Aborto Elétrico. Brasília, gravação independente, 1978. Disponível em: <http://letras.mus.br/aborto-eletrico/165210>. Acesso em: 2 fev. 2020.
- BEHR, N. *logurte com farinha*. Brasília: Edição Própria, 1977.
- BEHR, N. *Grande circular*. Brasília: Edição Própria, 1978a.
- BEHR, N. *Chá com Porrada*. Brasília: Edição Própria, 1978b.
- BEHR, N. *Bagaço*. Brasília: Edição Própria, 1979a.
- BEHR, N. *Com a boca na botija*. Brasília: Edição Própria, 1979b.
- BEHR, N. *Parto do dia*. Brasília: Edição Própria, 1979c.
- BEHR, N. *Elevador de serviço*. Brasília: Edição Própria, 1979d.
- BEHR, N. *Põe sal nisso*. Brasília: Edição Própria, 1979e.
- BEHR, N. *Sempre viva*. Brasília: Edição Própria, 1979f.
- BEHR, N. *Posições*. Brasília: Edição Própria, 1979g. BEHR, N. *Entre quadras*. Brasília: Edição Própria, 1979h.
- BEHR, N. *Te amo 24 horas por segundo*. Brasília: Edição Própria, 1979i.
- BEHR, N. *Brasiléia desvairada*. Brasília: Edição Própria, 1979j.
- BEHR, N. *Saída de emergência*. Brasília: Edição Própria, 1979k.
- BEHR, N. *Kruh*. Brasília: Edição Própria, 1979l.
- BEHR, N. *303-F-415*. Brasília: Edição Própria, 1980a.
- BEHR, N. *L2novesforaw3*. Brasília: Edição Própria, 1980b.
- BEHR, N. *Laranja Seleta*. Brasília: Edição Própria, 2007.
- BERTRAN, P. *História da terra e do homem no Planalto Central*. Brasília: Solo, 1994.
- CABAÑAS, T. *A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença*. 2005. Disponível em: <http://cisi.unito.it/Artifara/Rivista5/testi/poesiamarginal.asp>. Acesso em: 2 fev. 2020.
- CARMO, P. S. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Senac, 2011.
- COSTA, L. O Urbanista defende sua cidade. In: COSTA, L. *Registros de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995a. p. 301-303.

- COSTA, L. Memória descritiva do Plano Piloto. In: COSTA, L. *Registros de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995b. p. 283-297.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. Favelário nacional. In: DRUMMOND DE ANDRADE, C. *O corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.111-127.
- FILGUEIRA, A. L. S. "Eu quero ser feliz agora": amor, existência e hipermodernidade no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro. 2016. 115 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- FURIATI, G. M. *Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica*. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- HATOUM, M. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HOLLANDA, H. B. (org.). *26 poetas hoje: antologia*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.
- HOLSTON, J. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e de sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JANELAS DE BRASÍLIA. [Interprete]: Oswaldo Montenegro. Rio de Janeiro, Gravadora Albatroz, 1997. Disponível em: <http://letras.mus.br/oswaldo-montenegro/82845>. Acesso em: 2 fev. 2020.
- JAUSS, H. R. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 305-58.
- LISPECTOR, C. Brasília e Brasília: esplendor. In: LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 40-63.
- MACHADO, M. Escala residencial: superquadra: pensamento e prática urbanística. In: LEITÃO, F. (org.). *Brasília 1960-2010 passado, presente e futuro*. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009. p.117-137.
- MARCELO, C. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Editora do Autor, 2004.
- MARTINS, J. S. O senso comum e a vida cotidiana. *Tempo Social*, v. 10, n. 1, p. 1-8, 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20701998000100001&script=sci_arttext. Acesso em: 6 out. 2020.
- NIEMEYE, O. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998
- ORLANDI, E. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.
- PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESAVENTO, S. J. História, memória e centralidade urbana. *Revista Mosaico*, v. 1, n. 1, p. 3-12, 2008.
- RODRIGUES, L. G. Ana Cristina Cesar: não tão marginal assim. *Revista Diálogo e Interação*, v.5, n. 1, 2011.
- ROSSI, A. *A arquitetura da cidade*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.
- ROWE, C.; KOETTER, F. Cidade colagem, 1978. In: NESBIT, K. (org.) *Uma nova agenda para a arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Cosacnaify, 2006. p. 293-322.
- SANTOS, M. C. D. *A contracultura do segundo pós-guerra: um estudo comparativo entre a poesia marginal de Jack Kerouac e Nicolas Behr*. 2012. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SILVA, L. S. D. *A construção de Brasília: modernidade e periferia*. Goiânia: UFG, 1997.

SILVA, M. A. N. *Flor em ferro e cimento armado: a manifestação de ser e do espaço na poética de Brasília*. 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

VENTURI, R. *Complexidade e contradição em arquitetura*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004. (Coleção A).

ELANE RIBEIRO PEIXOTO

 <https://orcid.org/0000-0001-9998-3438> | Universidade de Brasília | Instituto Central de Ciências | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo | Gleba A, Campus Darcy Ribeiro, 70910000, Asa Norte, Brasília, Brasil | E-mail: elanerib@hotmail.com

ANNA LUÍSA PORTELA DE DEUS ALBANO

 <https://orcid.org/0000-0003-2008-7687> | Universidade de Brasília | Instituto Central de Ciências | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo | Brasília, Brasil.

COLABORAÇÃO

A. L. ALBANO colaborou com as pesquisas, redação e revisão e E. R. PEIXOTO, colaborou com a redação e revisão.

COMO CITAR ESTE ARTIGO/HOW TO CITE THIS ARTICLE

PEIXOTO, E. R.; ALBANO, A. L. P. D. Representações de Brasília em poemas de Nicolas Behr (1977-1980): uma perspectiva metodológica a partir de Hans Robert Jauss. *Oculum Ensaios*, v. 19, e224832, 2022. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v19e2022a4832>

RECEBIDO EM

9/1/2020

REAPRESENTADO EM

7/10/2020

APROVADO EM

10/5/2021