

Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Departamento de Línguas e Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

LIRISMO E TESTEMUNHO NA POESIA DE NICOLAS BEHR

Evaldo Figueiredo Dória Júnior

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

**Vitória
2010**

LIRISMO E TESTEMUNHO NA POESIA DE NICOLAS BEHR

Evaldo Figueiredo Dória Júnior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras, sob a orientação da Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

**Vitória
2010**

LIRISMO E TESTEMUNHO NA POESIA DE NICOLAS BEHR

Evaldo Figueiredo Dória Júnior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras.

Aprovada em ____ de março de 2010.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof^a Dr^a Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a Dr^a Andréia Penha Delmaschio
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Suplente

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo
Suplente

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

D6961 Dória Júnior, Evaldo Figueiredo, 1980-
Lirismo e testemunho na poesia de Nicolas Behr / Evaldo Figueiredo Dória Júnior, 2010.
96 f.

Orientador: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Behr, Nicolas, 1958- – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica. 3. Ditadura na literatura. 4. Memória coletiva. 5. Guerra Mundial, 1939-1945 – Narrativas pessoais. 6. Governo militar – Brasil – Narrativas pessoais. 7. Poesia – Aspectos sociais. 8. Estudos literários. I. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82.0

Agradecimentos:

Sou grato ao meu orientador, Bith, pelas dicas e aulas, pelos textos e (de)bate-papos, que fortaleceram as ideias desta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, meu reconhecimento pelos frutíferos ensinamentos.

À FAPES, pela bolsa de estudos.

Ao Nicolas Behr, sempre solícito, agradeço pela disponibilização dos livros.

Ao Lucas dos Passos, a precisão da leitura dos originais.

Meus agradecimentos aos meus pais, Evaldo e Solange, pela paciência, por todo apoio e pela dedicação e amor dispensados.

À minha irmã Simone, ao cunhado Tales e ao pequeno grande Caio.

A Emelini Sperandio, minha noiva, cúmplice e incentivadora dos meus estudos em torno da poesia – e não só.

Resumo

Este trabalho tem o propósito de estudar e estender as noções de testemunho na literatura, a partir de textos relativos ao genocídio ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945, e de textos relativos aos sangrentos anos ditatoriais no Brasil militarizado dos anos 1960 e 70. A hipótese, na esteira de autores como Giorgio Agamben e Márcio Seligmann-Silva, é detectar um teor testemunhal na obra poética de Nicolas Behr, obra que se inicia na década de 1970, continua nos anos 2000 e tem como traço marcante a presença da cidade de Brasília e, por extensão, uma vasta simbologia política que dela emana.

Abstract

This work aims to study and extend the concepts of evidence in the literature, from texts related to genocide during World War II, from 1939 to 1945, and provisions on the bloody years in Brazil militarized dictatorships of the 1960s and 70. The hypothesis, in the wake of authors such as Giorgio Agamben and Márcio Seligmann-Silva, is to detect an actual witness the poetry of Nicolas Behr, a work that begins in the 1970s, continues in 2000 and has the striking feature of the present city Brasilia and, by extension, a vast political symbolism thereunder.

SUMÁRIO

9	Introdução
12	Capítulo 1: A literatura de testemunho
	1.1 A face europeia e a hispano-americana
	1.2 A concepção de arte após a catástrofe dos campos de concentração
44	Capítulo 2: A lírica Pau-Brasília
	2.1 A poesia contracultural no seio da capital federal
76	Capítulo 3: Poemas à prova
	3.1 “SQS ou SOS / Eis a questão!”: e agora, Brasília?
93	Conclusão
95	Referências

INTRODUÇÃO

Como mostrar o sofrimento do outro sem cair numa espécie de entretenimento ou apenas um trabalho estético? Será que mostrar, via poesia, o exílio dos habitantes de Brasília, morando nela ainda, é uma forma paradoxal da literatura (leia-se também crítica cultural) de associar o testemunho de uma época à ficção como elementos improváveis? Caso tais questionamentos da crítica literária estejam em pauta, atuando como um fator de resistência, pode-se imaginar então que as obras de arte não se adequam a qualquer forma e/ou interpretação?

Já no início do século XX – período marcado por intensos conflitos de guerras, por crimes contra a humanidade e catástrofes – a literatura de testemunho insurge-se como intenção de tentar elaborar o trauma vivido pelos sobreviventes (*Shoah*) e, anos mais tarde, na América Latina (*testimonio*), com o objetivo de denunciar o opressor pelo olhar do oprimido. Na história da literatura, esses olhares foram sendo pesquisados em textos que elaborados nesses períodos de repressão e/ou também lugares com peculiaridades concentracionárias: esses agentes sendo feitos temáticos das narrativas.

É possível perceber que o sobrevivente da experiência pela qual atravessou não se adequa e não se fixa num encadeamento de um discurso num contexto. Tenta-se, inconscientemente, que o leitor do texto ajude-o a reunir uma memória coletiva. A prática da linguagem do sobrevivente é difícil de ser externada e, obviamente, apreendida, pois para ele sua memória lhe soa estranha – nessa nódoa, vê-se a necessidade de se livrar dela mesma. Acredita-se que quem relata o testemunho desconfia de si e do funcionamento de próprio discurso, pois ele se debate com lugares de interrupção, proibição, irrupção da linguagem. Nesse ponto de fuga é que o autor do testemunho localiza-se na singularidade, na mutabilidade que foge ao significado cristalizado.

Observa-se, contudo, que tanto a *Shoah* quanto o *testimonio* constantemente possuem a necessidade de testemunhar. Na primeira, como fundamental

análise a estrutura traumática do sobrevivente tendo como fonte os estudos de Freud; na segunda, a necessidade é de legitimar a justiça e expor a face do herói no sentido de fazer merecimento à voz do submisso. O *testimonio* conceitua um novo literário; a *Shoah* busca a reflexão da função testemunhal da literatura. A política e a literatura se associam fazendo conhecer uma nova forma de representação e, com isso, revelar a resistência das revoluções fugindo da localização do poder e esquivando-se de qualquer atualização dele; cada vez mais universal e menos nacionalista. Reflete-se, permeando tais elementos, que os movimentos sociais tomam uma amplitude bem maior do que os momentos de repressão, pois estimula o aparecimento, cada vez mais, da voz dos silenciados e dos subjugados socialmente.

Fato é: os acontecimentos da II guerra mundial abalaram tudo o que é humano, seja nas relações humanas quanto nas artes. Nesse rumo, a literatura de teor testemunhal irrompe a tensão do fazer literário, como denunciador para resistir ao esquecimento da destruição do Eu cometido pelo sistema ditatorial.

No caso do poeta brasileiro Nicolas Behr, suas poesias, parece, servem como instrumento de luta e resistência contra a opressão demandada pelos governantes da capital federal a fim de que os dispositivos repressores não voltem a ocorrer e, ademais, que esses mecanismos não se atualizem de uma outra forma e que, com isso, as catástrofes não sejam banalizadas. Contra isso, as poesias do poeta brasileiro Nicolas Behr, parece, observam esses problemas que servem como motriz para sua maquinaria e também de instrumento de luta e resistência contra a opressão demandada pelos governantes da capital federal. No âmago desse sistema behriano, os dispositivos repressores não voltam a ocorrer e, além disso, a poesia, no seio da capital federal, faz com que os mecanismos totalitários não se atualizem de a fim de que as catástrofes não sejam banalizadas. Como exemplo: resistência contra as desigualdades sociais, a busca de um país mais igualitário, não silenciamento da voz dos excluídos e contra a hipocrisia das camadas economicamente mais elevadas (por que não dos vetores midiáticos?).

Do mesmo modo, a disposição arquitetural de Brasília trouxe separação e incomunicabilidade entre os indivíduos, pois eles não se *encontram*, não criam laços de afetividade, união ou coesão – o que facilita a manipulação do. Se os participantes da comunidade vivessem em união, inevitavelmente os indivíduos não passariam a vida debaixo a ditadura do isolamento e tomariam outra atitude perante a exclusão.

No instante em que o leitor entra em contato com as poesias de Behr, nota-se que os artifícios que reprimem o ser são desentrelaçados pela reposição desse sujeito no interior do fato.

1. A LITERATURA DE TESTEMUNHO

1.1 – A face europeia e a hispano-americana

Márcio Seligmann-Silva delinea o perfil da literatura de testemunho – embora ele considere mais adequado falarmos de literatura com teor testemunhal – mostrando os eixos que a teoria sobre o testemunho tornou perceptíveis durante certo tempo com base na história mundial. Há diferenças, diz Seligmann, no testemunho, dependendo do seu contexto, dessa forma, “podemos fazer justiça aos eventos históricos que estão na origem de cada uma delas” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81). Assim, há a *Zeugnis* e o *testimonio* (termos intraduzíveis): este se refere às produções que ocorreram na América Espanhola, como experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres – sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido pesquisada; aquela faz menção ao trabalho da memória em torno da Segunda Guerra Mundial e da *Shoah*. É curioso observar que, em cada face sobre o testemunho em diferentes territórios, o pensamento que se estruturou para traçar a *Zeugnis* e o *testimonio* levou a divergentes noções de testemunho. Como revela Seligmann,

[...] se na Alemanha a psicanálise, a teoria e a história da memória [dos campos de concentração] têm desempenhado já há algum tempo um papel central, na América Latina o *testimonio* é pensado a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas “exemplares”, da tradição bíblica da crônica e da reportagem. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 82)

O cotejo das várias e atuais noções de testemunho – tanto o *testimonio* quanto a *Zeugnis* e, ademais, outros acontecimentos de relevância histórica – e os conceitos de trágico e tragédia ensejam a construção do pensamento sobre o testemunho. Seligmann desanuvia os conceitos tornando-os inteligíveis a partir do objeto testemunhal, não enredando uma assimilação à tradição do conceito de tragédia, tampouco ao conceito bem mais tardio, nascido no século XVIII, de trágico. Diz Seligmann:

[...] estes dois conceitos, o poetológico de tragédia e o filosófico de trágico, são repensados na atualidade a partir das profundas transformações históricas ocorridas desde o Romantismo que roubaram tanto ao teatro quanto à sua reflexão teórica as noções de mundo e de indivíduo que ainda permitiam se pensar tanto aquele gênero quanto a sua essência. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 82)

As várias configurações históricas trouxeram à tona a noção de testemunho que abrange o sentido jurídico e histórico; sendo que este se refere ao *testimonio* nos estudos literários. Retoma-se, além disso, o sentido de sobrevivente, ao problematizar-se o vínculo entre o real e a linguagem, visto que sua memória – não-individual, sempre inserida num contexto coletivo – é fragmentária e não-traduzível. Sua relação com a vida atravessou eventos-limite, radicais, que, de alguma maneira, tentam revelar a passagem pela morte. O teor testemunhal na história da literatura se mostra em narrativas que foram gestadas em épocas de repressão ou concentracionárias – tais fatos também servindo de temas – a partir do século XX, século recheado de catástrofes e genocídios. Para o sobrevivente, a experiência pela qual atravessou não se estabiliza num encadeamento de um discurso num contexto, em dados comuns ao ambiente, mas, para além disso, ajuda a construir uma memória coletiva. A prática da linguagem do sobrevivente é difícil de ser externada e, obviamente, apreendida, pois para ele sua memória lhe soa estranha – sendo que isso é corroborado pela necessidade de se livrar dela mesma.

É necessário mapear, contudo, uma distinção muito tênue, mas basilar, entre a *Shoah* e o *testimonio*. Este, até os anos 1980, mostrava apenas o testemunho que não punha em questão os limites da representação. Isso já era observado nos estudos sobre aquela, pois já se pensava um “real” dilatado, irreduzível. A pesquisa sobre o testemunho encontra, por vezes, algumas características gerais e cada qual com a face do próprio contexto. Nas duas, a ocorrência histórica tem como epicentro a catástrofe e requer uma demanda para registros testemunhais, tanto no sentido dos sobreviventes quanto no seio jurídico. Na literatura testemunhal latino-americana – até então não questionando o

extremo da representação – aplicou-se a observação apenas ao caráter da denúncia e do jornalístico.

Entendemos com Márcio Seligmann-Silva que tanto a *Shoah* quanto o *testimonio* surgem de realidades distintas e a história e seus objetos partem de pontos diferentes. Dessa forma

[...] as semelhanças entre diversos pontos da teoria do testemunho / *testimonio* não podem ser perdidas de vista. De certo modo, poderíamos dizer que as características fundamentais do testemunho e do *testimonio* são as mesmas: *o diferencial está sobretudo nas abordagens analíticas*. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 30)

Seligmann desenha os dois perfis pela ótica da recepção textual, ou melhor, do leitor como parte integrante do texto “seja ele pensado como leitor-ideal, como público-alvo potencial ou dentro da história da recepção de uma obra” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 30). A preocupação desse autor é a de refletir um *denominador comum* para as duas propostas, tendo como início a ideia de um *teor testemunhal*. “Essa noção permite também pensarmos não só um paralelo estrutural e semântico, mas também respeitar uma moldura histórica comum” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 30). Por esse aspecto, pode-se considerar que as estruturas semelhantes podem criar variações que, quando detectadas, serão visíveis à teorização.

Às duas concepções de testemunho, pode-se traçar um corolário de reflexões que age paralelo nas duas acepções, seguindo a linha de pensamento de Seligmann: a) o evento; b) a pessoa que testemunha; c) o testemunho – o *testimonio*; d) a cena do *testimonio*; e) a literatura de *testimonio*.

a) *O evento*: a literatura de testemunho expõe-se como um registro da história e também “Na qualidade de *contra-história* ela deve apresentar as provas do outro ponto de vista, discrepante da história oficial.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89). “A *Shoah* aparece como evento central da teoria do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 83). Seligmann expõe, nessa ótica, a *radical unicidade*. Esse veio interpretativo é dado na medida em que se percebe a

dificuldade de se comparar a *Shoah* com outras catástrofes, ou melhor, ela estaria para além de qualquer tentativa de compreensão. O discurso, nesse caso, não é capaz de dar conta de todos os eventos, pois a ferida dos sobreviventes não se deixa reduzir a uma narrativa, seja ela escrita ou oral. Nessa perspectiva, Seligmann amplia o repertório, desaguando em Kant no que diz respeito ao conceito de *sublime*, compreendendo-o aqui como algo que sobrepuja a habilidade de abarcar a *Shoah* com profundidade – o que, por sua vez, prescreve um diferente olhar para o passado. Ainda, tece-se uma relação com a psicanálise, a teoria do conhecimento, a Ética, e a Estética, na tentativa de quase compreensão, já que “ocorre sob o signo da aporia” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 84), palavra que revela a impossibilidade de apreensão e representação.

No *testimonio* não há a “radical unicidade”, já que se realça a “continuidade da opressão e a sua onipresença no ‘continente latino-americano’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89). É, por essa ótica, um índice historiográfico. Seligmann revela, ainda, que o *testimonio*, divergindo da história oficial, mostra “as provas” do ocorrido de um outro ponto de vista.

b) *A pessoa que testemunha*: a linha abordada é a partir de Freud quando esboça a noção do Trauma como um “Real” que não pode ser simbolizado. Seligmann expõe a concepção do trauma primário, que é direcionado para o sobrevivente, e o do trauma secundário, um sentimento que surge a partir da história traumática de terceiros que, de alguma forma, possa nos identificar. Já, no *testimonio*, o terceiro elemento, na cena jurídica, corrobora a veracidade dos fatos, enquanto nos campos de concentração a vivência não pode ser testemunhada. A coletividade, agora, acentua-se mais que a subjetividade porque se delineia o perfil da política. Há, no *testimonio*, uma interação entre a historiografia e a memória, ao passo que, na *Zeugnis*, de certa forma, existe uma interdição desses dois elementos – embora tanto no *testimonio* quanto na *Zeugnis*, afirma-nos Seligmann, há a necessidade de se testemunhar. Naquele, percebe-se a suscetibilidade para a realização da justiça, criando um herói a fim de elevar a voz dos submissos; neste registro de origem germânica, nota-

se “a necessidade não só em termos jurídicos, mas também na chave do trauma.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89).

c) O *testemunho*: aqui são mais latentes os conceitos de “Literalização” e “Fragmentação”, cuja tensão mostra-se entre a oralidade e a escrita. A primeira revela-se na dificuldade de transladar o vivido seja em metáforas ou imagens; a segunda expõe ao leitor o texto sulcado da própria mente. Nesse ínterim, vale o comentário de Seligmann: “O testemunho também é um momento de tentativa de reunir os fragmentos dando um nexos e um *contexto* aos mesmos.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85). O *testimonio*, ao contrário da fragmentariedade, patenteia-se como documental, antiestetizante. Seligmann, amparado em John Beverly, explica que é uma

[...] narração [...] contada na primeira pessoa gramatical, por um narrador que é ao mesmo tempo o protagonista (ou a testemunha) de seu próprio relato. Sua unidade narrativa costuma ser uma “vida” ou uma vivência particularmente significativa. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89)

Além disso, é um texto marcado pela oralidade, por surgir de uma voz explorada – “na maioria das vezes analfabeta” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89) –, e não do corpo da escritura, que sempre pede um intermediário que é desligado do *testimonio*.

d) A *cena do testimonio*: é um momento de “perlaboração” (Freud) do passado traumático e também como fato documental da “cena do tribunal” tanto para a *Zeugnis* quanto para o *testimonio*. Neste, perpassa o sentido de aglutinar “populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 90), mesmo que se note a “suspensão voluntária da descrença” nos dois tipos.

e) A *literatura de testemunho*: essa concepção, diz-nos Seligmann, é mais aplicada à *Zeugnis* do que ao *testimonio*. Ainda se percebe que não há uma definição basilar do que seria a teoria da literatura de testemunho. Porém, desde 1960, na América Latina, tenta-se relacionar a literatura de *testimonio* “aos gêneros da crônica, confissão, hagiografia, autobiografia, reportagem,

diário e ensaio” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 91), sobretudo através da literatura regionalista.

Pode-se dizer que tanto a *Shoah* quanto o *testimonio* imprescindivelmente têm a necessidade de testemunhar. Na primeira, a necessidade não é só em termos jurídicos, mas também na estrutura traumática; na segunda, a necessidade é de trazer o reconhecimento da justiça e revelar a face do herói no sentido de fazer merecimento à voz do submisso. O *testimonio* delinea um novo literário; a *Shoah* busca a reflexão na função testemunhal da literatura.

No artigo “Militância e humor na ‘poesia de testemunho’ de Leila Míccolis”, Wilberth Salgueiro resume e contrasta as cinco características dos termos alemão e hispânico, *Zeugnis* e *testimonio*, a partir do texto em pauta de Márcio Seligmann-Silva:

- 1) “o evento”: no âmbito germânico, a *Shoah* é incomparável, pela sua singularidade, e não medida “em termos numéricos, mas sim em termos qualitativos”; já na América Latina, o *testimonio* se faz como um “registro da história” e das atrocidades perpetradas pelos governos repressores e ditatoriais;
- 2) “a pessoa que testemunha”: lá, quem fala é, via de regra, o sobrevivente que elabora o trauma; aqui, há como que uma “necessidade de se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do ‘herói’ e de se conquistar uma voz para o ‘subalterno’”;
- 3) “o testemunho”: como *zeugnis*, as marcas vigorosas são a literalização, a fragmentação e a tensão entre oralidade e escrita; como *testimonio*, ressaltam-se o realismo das obras, a fidelidade ao relato e o caráter fortemente oral;
- 4) “a cena do testemunho”: nesse tópico, em ambos os registros, o germânico e o latino-americano, a cena se assemelha a um tribunal, em que se busca a identificação com os leitores, sem que, no entanto, a cena se artificialize como uma “peça de publicidade”;
- 5) a “literatura de testemunho”: tem-se ampliado a noção de “Holocaust-Literatur”, agora abrangendo outras tantas guerras e catástrofes, como os *gulagui* russos e genocídios em geral; na América Latina, “desde os anos 60, procura-se vincular a literatura de *testimonio* aos gêneros da crônica, hagiografia, autobiografia, reportagem, diário e ensaio”. (SALGUEIRO, 2007, p. 78-79)

A política da memória que funde as reflexões sobre a *Shoah* possui, na América Latina, uma concepção de política mais “partidária” do que “cultural”: a política e a literatura se agregam mostrando a representação e a resistência

das revoluções¹. A memória se refere ao coletivo, não a um indivíduo – herói – que é de todos – assim surgem o sentido de denúncia e a busca pela justiça como formas de verdade e utilidade².

Valéria de Marco alega que a literatura de testemunho, com o significado ainda vago, não é mais reconhecida pelo leitor como um texto literário que evoca o testemunho de seu tempo, pois, atualmente, essa expressão – literatura de testemunho – é contaminada pela vinculação entre literatura e violência. Ela é delineada com traços de compromisso político. De Marco ressalta que o letrado, quem ouve a voz dos excluídos e a transporta para a escrita, tem o cargo e o exercício de acolher a voz do subjugado, fielmente, a fim de que se torne exequível uma crítica à História oficial, e para que, também, o discurso do outro tenha significação e uma patente verídica. Dessa maneira, a literatura de testemunho hispano-americana

[...] supõe o encontro de dois narradores e estrutura-se sobre um processo explícito de mediação que comporta os seguintes elementos: o editor/organizador elabora o discurso de um outro; este outro é um excluído das esferas de poder e saber na sociedade; este outro é representativo de um amplo segmento social ou de uma comunidade e, portanto, por sua história ser comum a muitos, ela é exemplar. Por serem estes seus pilares de estruturação, são considerados “pré-textos” os testemunhos imediatos – depoimentos, cartas, diários, memórias, autobiografias – bem como outros discursos não-ficcionais – biografias, testemunhos etnográficos e historiográficos. Do convívio, no livro, de dois discursos – o do editor e o da testemunha – brotariam as tensões que configurariam o perfil literário do texto. Estas tensões se dariam entre o fictício e o factual, entre literariedade e literalidade, entre a linguagem poética e a prosa referencial. (DE MARCO, 2004, p. 3)

¹ Na América Latina, o conceito de *testimonio* foi desenvolvido nos países de língua espanhola nos anos 1960, em torno da Revolução Cubana (1959), e alcançou uma percepção maior na década de 1980, como consequência dos “movimentos de solidariedade internacional em face das atrocidades cometidas nas guerras civis” (PENA, 2003, p. 302), apesar de a sua elaboração já tomar contornos mais delimitados a partir dos anos 1960. Pena revela ainda um outro aspecto: “a entrada no cenário transnacional de um modelo latino-americano de política-identitária” (PENA, 2003, p. 302) marcado pelos movimentos sociais cuja forma acende a voz dos silenciados e dos subjugados socialmente. Tais fatores permitem pensar que esses movimentos de resistência agem fora de qualquer raiz manipuladora ou mesmo nacionalista.

² Curioso e instigante o comentário de Márcio Seligmann quanto à adoção da noção de *testimonio*: “No Brasil pensa-se no mesmo período prioritariamente na teoria do romance e nas suas implicações com o realismo. Daí minha opção por manter em espanhol o termo *testimonio*.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 424)

Valéria de Marco propõe, com precisão, a importância das obras testemunhais hispano-americanas no sentido em que elas resgatam para a literatura a voz do outro, do subalterno, do excluído. Consiste também na

[...] sustentação de que esses textos impõem a necessidade de repensar cânones literários e que, à diferença de muitos outros momentos semelhantes na história literária, agora o desafio é lançado pela periferia em relação ao centro e problematiza a história das importações literárias. (DE MARCO, 2004, p. 3)

Nessa problemática, De Marco ressalta os limites da representação, do espaço discursivo, e da historiografia, tentando suscitar, a partir de um discurso oficial, a quebra dessa identidade homogênea, compartilhada pela História oficial, fazendo com que tome clarividência a identidade heterogênea, plural. Ou seja, De Marco suscita, portanto, aspectos democráticos que respeitem as várias identidades. Dessa maneira, a literatura de testemunho não ficará sujeita a ideologias. Entretanto, ressalta De Marco:

[...] a figura do “outro” não é essencial e, caso o testemunho assim se apresente, não se restringe a concepção de “outro” a subalternos, iletrados ou excluídos dos espaços considerados legítimos produtores do conhecimento; pode-se falar de oprimido, mas este se identifica a opositor político à ordem vigente. (DE MARCO, 2004, p. 5)

Especificamente no Brasil, Seligmann expõe, a partir de Renato Franco, o viés que a literatura com teor testemunhal assumiu nos anos de chumbo. A literatura, nesse contexto, pode ser lida, ao contrário do que se pensava, na chave do trauma, da catástrofe e do testemunho. Tal literatura faz surgir uma noção sobre a tensão entre a feitura literária, de cunho de denúncia, a fim de resistir ao esquecimento, e, da mesma forma, à destruição do próprio Eu perpetrada pelo sistema ditatorial. Assim, Seligmann assinala:

A violência que o aparato burocrático-militar aplicou para sufocar toda oposição também bloqueou o movimento de construção de um país mais igualitário, que deveria estender a cidadania para todos e romper com a nossa tradição de concentração de riqueza e dos direitos nas mãos de uma burguesia tacanha e cega às questões sociais. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 98)

A eliminação dessa *oposição* cujo sonho foi apagado na fase mais obscura (AI-5) passava por tortura, prisões, assassinatos. A censura impedia e apagava os rastros do terror e ceifava a voz da sociedade – que cindiu, inclusive, o vínculo entre cultura e política que surgiram nos inícios de 1960, quando aumentou a repressão aos partidos de esquerda. Assim, na década de 1970, observa-se uma literatura cujas narrativas apresentavam certa fragmentação. Na poesia há a chamada poesia marginal ou a “geração mimeógrafo”, nas quais os escritores, num caminho delicado, não sabiam se faziam política – no âmbito da revolução – ou literatura. Como mostra Seligmann, “o cuidado hipócrita em aparentar uma normalidade institucional e jurídica levou ao uso da figura absurda dos ‘decretos secretos’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 98). Tais fatores instauram um bloqueio na memória, assim como, de forma análoga, a política nazista aplicou nos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial. Ocasionalmente, deve-se, portanto, interpretar a literatura com teor testemunhal, sem cair num reducionismo de tratá-la como um gênero específico da catástrofe que foi a *Shoah*.

A literatura de testemunho no Brasil nasce no clima da repressão, com o anseio dos escritores de revelarem a opressão, de denunciarem a violência, a truculência e a barbaridade cometidas pelo Estado maior, e, por meio de relatos, revelarem a face dos acontecimentos políticos que, até então, só admitiam a versão oficial – dos militares, obviamente – dos fatos. No Brasil, tem-se uma literatura voltada para a reportagem e para o memorialismo, com tom de denúncia. Renato Franco revela a problemática desse tipo de narrativa com teor testemunhal:

Neste sentido, o romance não provoca nem o espanto ante a natureza bárbara de sua matéria, nem seu ritmo narrativo conduz o leitor à indignação diante do horror, mas, ao contrário, parece desencadear um efeito de “desrealização” dos acontecimentos que reconforta e tranquiliza – já que sempre é possível sobreviver – a quem o lê. (FRANCO, 2003, p. 363)

Na sinuosidade do estudo da literatura de testemunho, tanto da *Shoah* quanto do *testimonio*, com a problemática da representação, como uma resposta ética, estética e política ligada ao trauma freudiano, não é difícil de perceber que o

comentário de Franco revela a distância desse tipo de literatura para uma com o teor de testemunho. A ideia de não levar o leitor à indignação perante o horror ou “desencadear um efeito de desrealização que reconforta ou tranquiliza” soa estranho para a teoria.

Quem narra seu depoimento deixa de ser uma consciência representante para localizar-se como um sujeito numa multiplicidade, numa linha de ação em diferentes relações numa rede. O sujeito testemunhal opõe-se ao individualismo autotético, ou seja, opõe-se ao individualismo com fim em si mesmo e que não admite alguma exterioridade para além de si mesmo (a arte pela arte). O sujeito testemunhal que possui um objetivo para além de si mesmo, mas ao mesmo tempo diferente da arte engajada – em que o deleite estético estaria a serviço da ação política ou partidária, instrumental. O discurso testemunhal expõe um universo escritural, ou mesmo oral, que ultrapassa os limites da política, da ética e da estética, que reporta para unidades não-uniformes – elementos de diferentes naturezas – ao sugerir a exterioridade para o interior do sujeito, ou melhor, a condição exterior da subjetividade, produzidos a partir de um sistema em rede, de forças complexas e variadas em que elas mesmas produzem variação.

O testemunho, na literatura, propõe uma subjetividade e não uma objetividade tal qual o realismo apresenta. Tende a espalhar(-se) na tentativa de revelar o sofrimento do horror em todos os locais de diferença. A literatura de testemunho indica prioritariamente o terror ocorrido, mais incisivamente que o fato histórico que o exprime. Não se totaliza, mas multiplica outros regimes de significantes (não-representação). Os prisioneiros e/ou sobreviventes mostram a teoria que o fato histórico não teria, de alguma maneira, revelado. Talvez seja esse o motivo de interesse na sociedade sobre os casos de violência, totalitarismo e horror: o problema mais marginal no interior de um poder sugere mais veracidade ao cotidiano. Quando essas pessoas começam a falar e agir por elas mesmas, as artimanhas e os tentáculos são destravados pela recolocação do sujeito no interior do acontecimento. Quem lê o testemunho tenta entender a veracidade dos fatos, em nome de certa ética. Além disso, o testemunho possui uma lacuna na sua essencialidade, ou seja, os

sobreviventes tornam manifesto algo que não pode ser revelado, não por escolha própria, mas por não conseguirem atingir a sua exatidão. Indica-se o *que aconteceu*, sabendo-se que o *que aconteceu* não faz parte do que pode ser narrado. Como nos lembra Agamben na advertência no livro *O que resta de Auschwitz*:

[...] os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la. (AGAMBEN, 2008, p. 21)

O relato de face testemunhal acha o discurso metafórico frágil porque desconfia dele já que visa o singular, o dessemelhante. Ademais, é avesso aos positivistas – para quem a linguagem é objetiva –, pois o testemunho evade-se da convenção. Nesse caso, a narrativa localiza-se de um particular a um universal diferentemente, pode-se ressaltar, do modelo aristotélico cujo discurso volta-se “para a encenação de personagens e situações paradigmáticas” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 93).

O discurso testemunhal é levado ao ambiente do sublime, para Márcio Seligmann, nos moldes de Burke, pois tal contorno visa à apresentação do abjeto pela poética da fragmentação. O terror permeia a poética do testemunho e aproxima a teoria estética do sublime às conceituações sobre o trágico gestadas, afirma-nos Seligmann, na segunda metade do século XVIII.

É curioso observar que a concepção de abjeto – do corpo – foi também esboçada por Giorgio Agamben, na esteira de Walter Benjamin, em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, demonstrando a *vida nua*. O ignóbil, exposto nos campos de concentração no século XX, levou aos genocídios, massacres e, ademais, desencadeou o processo de dessimbolização da estrutura representativa da arte. A vida é aprisionada em termos biopolíticos – no sentido foucaultiano – entendida como *zoé* (vida natural, animal) e não como *bíos* (vida peculiar a um indivíduo ou a um grupo) – palavras, para os gregos, distintas. Agamben defende a ideia do poder sustentado sobre essa divisão entre o fato da vida e as formas da vida estabelecendo um isolamento,

como a “vida nua”, vida como objeto paradoxal de inclusão e, ao mesmo tempo, exclusão sujeitada à autoridade do soberano. A vida, no pensamento atual, é totalizada apenas como algo biológico, ou seja, a redução das formas da vida ao fato da vida.

Em meio a toda essa busca da literatura com o teor testemunhal que ora se mostra convergir para um dado, ora divergir, vale, neste momento, o comentário de Berta Waldman quando trata dos problemas sobre a literatura de testemunho em que o tema é o Holocausto, buscando alguma linha de interpretação, no caminho de *Badenheim* (1939), de Appelfeld, para a questão da representação ficcional de um sobrevivente de tal catástrofe:

Como eleger o tom, a palavra justa, o matiz, a estrutura, a forma, enfim, sem resvalar nem na tragédia, nem no drama, nem em outros modelos e molduras que não se prestam a expressar o horror inerente ao programa de extermínio que sentenciava os judeus como *Untermenschen*, algo a ser exterminado? (WALDMAN, 2003, p. 174)

A expressão artística, mais propriamente a literatura, “da palavra que significa pelo que diz e pelo que cala” (WALDMAN, 2003, p.175), localiza-se na encruzilhada entre a vontade de falar e o silêncio, com a sugestiva habilidade de se deparar com o vivido. Para Waldman, a essência do Holocausto é o abismo. Por esse motivo o texto deve ser tido nas relações já mencionadas entre o que se diz e o que se cala a fim de traçar algum sentido já que o que não fora enunciado, não foi, por sua vez, simbolizado.

1.2 A CONCEPÇÃO DE ARTE APÓS A CATÁSTROFE DOS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO

A II Guerra Mundial foi o estado limite de eliminação de pessoas através do extremo horror, perpetrado pela política nazista, fazendo com que qualquer concepção de arte e de todas as áreas do conhecimento contrariasse as já conhecidas.

A frase de Adorno retirada de “Crítica cultural e sociedade” –

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas. (ADORNO, 1998, p. 26)

– revela-se como um argumento em defesa da tese relativa à impossibilidade de associar testemunho à ficção e, da mesma maneira, suscita a relação entre a literatura e o mal. Isso mostra que se deve, inevitavelmente, reconsiderar os limites entre a representação e a catástrofe, mais incisivamente, analisando como representá-la por meio de enunciações discursivas. Adorno revela o desafio que tem a crítica cultural após Auschwitz, visto que a atenção que este filósofo reclama é para questões relativas à forma da produção testemunhal:

[...] considerando a necessidade de impedir o esquecimento e a repetição de Auschwitz, [Adorno] alerta para o perigo de torná-lo [o evento] assimilável através da estilização artística; resistir à barbárie exigiria imprimir na própria forma marcas daquela violência concebida pelo homem, marcas do mal-estar que aquele evento inscreveu na nossa consciência. (DE MARCO, 2004, p. 4)

Perante tais aspectos, Adorno parece aguçar o desalento de qualquer obra literária – ou mesmo as artes, em geral, desde que elas não se reduzam a entretenimento – que despreza o horror e a penúria experimentados pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração. Diante dessa enorme nódoa – a exterminação de milhões de pessoas nos campos de concentração –, a configuração estética é transformada em luta contra o esquecimento de tal barbárie, e, também, contra o recalque, isto é, contra a repetição do mesmo

mecanismo de opressão que outrora ocorreu. Para Gagnebin, Adorno tenta pensar essas duas prescrições contra a repetição e a rememoração:

[...] mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que “o princípio de estilização artístico” torne Auschwitz representável, com sentido, assimilável, digerível, enfim transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso (como fazem sucesso, aliás, vários filmes sobre o Holocausto para citar somente exemplos oriundos do cinema!). (GAGNEBIN, 2003, p. 108)

Dessa maneira, é um trabalho paradoxal de propagação e de concepção do que é irrepresentável, pois deve ser transmitido porque não pode ser apagado da memória. Assim, tais caminhos são o que estruturam – com resistência, compreendendo uma importância ética à medida que transparece uma revolta diante do terrífico – as obras testemunhais sobre a *Shoah* atravessadas pela necessidade do testemunho e por sua impossibilidade linguística e narrativa, concomitantemente, pela proximidade daquilo que escapa.

A catástrofe ata-se, na teoria literária, à delimitação da tragédia, mas esta não se confunde com o testemunho, uma vez que o compreendermos como um contrapelo. A catástrofe, com tal significado, é utilizada para expor ou representar o percurso do herói trágico cuja sina é sombra, ou melhor, o extermínio que se apresenta a reconstruir o possível retorno ao ponto de equilíbrio da comunidade que ele representava. Por esse viés, De Marco situa que a catástrofe indica um movimento de possível reedificação:

É esta acepção da palavra catástrofe que se pode reconhecer de modo latente na frase de Adorno e claramente enunciado por Levi. O aniquilamento do homem ecoou no aniquilamento da utopia humanista, corroendo o poder explicativo da razão e a crença no conhecimento como força de civilização. E em ambas as frases está exposta a tensão entre catástrofe e representação, a quebra de confiança, da fluência na relação entre o homem e as formas familiares de expressão. (DE MARCO, 2004, p.6)

Na tragédia, o universo ameaçado retorna à harmonia com a morte ou a expulsão do herói. No testemunho, observam-se as impossibilidades de retorno e de reconstrução da harmonia perdida, pois ocorre a destruição de certos

parâmetros de estruturação social, a perda de referenciais de identidade e, ainda, a perda da confiança no mundo.

Quando se fala do Holocausto não há comparação possível, pois o evento é tomado como emblema da barbárie-mor. Essa impossibilidade de simbolização do “real”, na chave do trauma, é que cria o problema da representatividade dos eventos. Entretanto, o que se conta é o potencial de produzir imagens para evocar aquilo que não pode ser mostrado e mesmo representado. Márcio Seligmann assinala que

Na literatura de testemunho não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 386)

Por esse caminho, é interessante que a concepção do trauma freudiano se insira a fim de que se perceba a feição do “real”:

Se compreendemos o “real” como trauma – como uma “perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha –, então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 386)

Seligmann evidencia que não se trata de “psicanalisar a literatura” já que o testemunho não é apenas *superstes* – a voz de um sobrevivente – mas também *testis* – enfrentamento com o real – e solicitação da verdade.

Jeanne Marie Gagnebin, em *História, memória, literatura*, no capítulo “Após Auschwitz”, demonstra, a partir de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *Le mythe nazi*, que

o maior problema ideológico dos alemães do século XIX e, depois de Versailles, do século XX, foi construir e manter uma identidade própria, originária e duradoura que conseguisse opor-se à dissensão interna, inerente às variedades linguísticas, históricas e culturais e aos modelos exteriores já firmemente estabelecidos como o Racionalismo francês e o Pragmatismo inglês. (GAGNEBIN, 2003, p. 94)

Nancy e Lacoue-Labarthe refletem sobre uma *nova mitologia* no Romantismo alemão, sua retomada e desfiguração na tentativa de sobrepujar a ausência de identidade popular e nacional, vivida como falta dolorosa e como enfraquecimento político. Isso serve de base para que Gagnebin pense a questão entre mito, mimesis e identidade, trazendo à luz a relação do mito como “instrumento de identificação” ou “instrumento mimético por excelência”. Esta relação – entre mimesis e identificação – orienta as análises de Adorno e Horkheimer. A mimesis integra os “procedimentos mágicos” cujo alvo é resguardar o sujeito fraco contra os inimigos exteriores.

Na tentativa de escapar do perigo, o homem “primitivo” assimila-se, torna-se semelhante ao meio-ambiente, tal a borboleta sobre a folha, para abolir a diferença e a distância que permitem ao animal reconhecê-lo e devorá-lo; ou, então, veste a máscara semelhante ao deus aterrorizante para apaziguá-lo pela sua semelhança e imagem. (GAGNEBIN, 2003, p. 96)

Gagnebin afirma que essa prática é estéril, pois, nesse caso, o sujeito não enfrenta o perigo que o faz desistir de sua condição de sujeito, perdendo a si próprio quando acha que está se salvando. Com a *Dialética do esclarecimento*, Gagnebin expõe o ardil da razão, trazendo, como consequência, “um momento essencial de prazer, ligado ao êxtase da dissolução dos limites do próprio eu” (GAGNEBIN, 2003, p. 96):

[...] o pensamento esclarecido, a civilização iluminista, tem horror à *mimesis* não só porque lembra a magia e peca pela ineficácia, mas, muito mais, porque faz ressurgir essa ameaça imemorial do prazer ligado à dissolução dos limites claros e fixos do ego. (GAGNEBIN, 2003, p. 96)

Ou seja, é uma identidade que aprendeu a dobrar-se às imposições do trabalho e da ineficiência da produção capitalista. Isso revela, assinala Gagnebin, um recalque, tanto social quanto individual, da mimesis – que nos liga ao animal, ao barro, à sujeira. O recalque coletivo tem consequências funestas e exige um processo de constituição subjetiva dura e violenta em relação aos próprios desejos mais “originários” e “inconscientes”, pois representam uma ameaça à lei do trabalho e da identificação forçados. Dessa maneira, Gagnebin cita um parágrafo dos *Elementos de anti-semitismo*:

A educação social e individual reforça nos homens seu comportamento objetivo enquanto trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi se enrijecendo contra isso que o ego se forjou. (GAGNEBIN, 2003, p. 97)

Esse endurecimento faz com que o sujeito se proteja dos “encantos” da mimesis. Gagnebin revela, segundo Adorno e Horkheimer, que este “encanto” é uma peculiaridade do fascismo e do totalitarismo. Curiosamente, a rigidez se submete a certa manipulação. O soberano orienta esse tipo de ideologia para conduzir as massas populacionais, nesse caso, a partir do medo: “O nazismo as faz amadurecer pela sua ideologia racista que cristaliza os medos latentes diante da dissolução do quadro tradicional de orientação e de identificação do sujeito.” (GAGNEBIN, 2003, p. 98). Por isso, para a ideologia nazista, são considerados desviantes da forma “ideal” os homossexuais, os deficientes mentais, os ciganos e os judeus. Gagnebin indica ainda que

Com esse conceito de autonomia fecha-se o círculo infernal da *Dialética do Esclarecimento*: ao tentar livrar-se do medo, ao rejeitar os feitiços e os encantos (*Zauber*) da magia, da religião e do mito, o homem fortalece seu domínio sobre a natureza, sobre seus semelhantes e sobre si mesmo. (GAGNEBIN, 2003, p. 98)

Portanto, a mimesis, no seu influxo, retorna sob a face perversa e totalitária da identificação do chefe único.

Para Jeanne Marie Gagnebin, a impossibilidade de sentido – “a proibição do consolo, proibição da imagem” (GAGNEBIN, 2003, p.107) – tem a ver com a estética do sublime e com a teoria negativa esboçada por Adorno. Tais discussões sobre o irrepresentável, do indizível e mesmo do sublime encontram-se nas atuais pesquisas sobre a literatura nos campos de concentração:

No domínio mais especificamente estético, esse abalo da razão e da linguagem tem consequências drásticas para a produção artística. Criar em arte – como também em pensamento – “após Auschwitz” significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, uma tarefa por certo imprescindível, mas comum à toda tradição desde a poesia épica, mas também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de

coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos. (GAGNEBIN, 2003, p. 106)

Gagnebin está, portanto, refletindo sobre a frase de Adorno, em “Crítica cultural e sociedade”, que tomou diversas interpretações, alguma vezes equivocadas. Observando os livros de Primo Levi e Robert Antelme, mostra, além disso, que a característica humana – a razão e a linguagem – não pode, após os eventos da *Shoah*, ser a mesma, intacta em sua autonomia. A violação da dignidade humana, a exterminação dos corpos, reduzindo-os a abjetos, contamina a dimensão espiritual e intelectual. Tais fatores levaram Adorno a repensar uma outra forma do sofrer humano ainda não evocada na filosofia, porém já (res)surgida nos relatos dos sobreviventes. Assim, é fundamental o comentário de Gagnebin sobre a violação do corpo:

[...] essa corporeidade primeira, tanto no limiar da passividade e da extinção da consciência quanto na vontade de aniquilação, esta sim, clara, precisa, operacional, esmera-se em pôr a nu para melhor exterminá-la. (GANGEBIN, 2003, p. 105)

O testemunho possui um modo de agir com a linguagem – falta, ausência – no sentido de criar dispositivos para destravá-la, dando à luz o indizível que a suporta. A experiência traumática estudada por Freud deve ser entendida como algo que não pode ser absorvido enquanto ocorre. Dessa maneira, o testemunho seria, portanto, um tipo de resistência à apreensão do mesmo. A linguagem age, então, como um cerceador daquilo que não pode ser, no momento da recepção, formatado. Por isso Freud destaca a contínua repetição, após a interrupção, do traumatizado, pois ele é incapaz de simbolizar o choque; sempre há um retorno à cena.

A neurose traumática de guerra é o material de base para o desenvolvimento dessa teoria. O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime, trata-se aqui também da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática.

O trauma, explica Freud, advém de uma quebra do *Reizschutz* (pára-excitação), provocada por um susto (*Schreck*) que não foi amparado pela nossa *Angstbereitschaft* (estado de prevenção à angústia). (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84)

Na apresentação do livro *Catástrofe e representação*, organizado por Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nestrovski, aparecem, de início, duas frases: “Sem catástrofe, não há representação!”, de Manoel Berlinck; e “A catástrofe costuma trazer em si um problema de representação”, de Bernardo Carvalho. A discrepância colocada em jogo – a representação está sujeita à catástrofe ou esta complica-se com aquela – arrisca-se no nó da literatura e das artes, sobretudo após a segunda metade do século XX. A questão central é, afirmam-nos os organizadores,

A formação de significados e a traição desses significados no ato de contar; o paradoxo de um conhecimento voltado para o que há de mais marcante e específico na experiência, mas fadado a perder a especificidade exatamente ao torná-la compreensível; o esquecimento do evento que, aqui, é um sinônimo aberratório da lembrança. (SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p.7)

Tentar entender uma catástrofe, ou melhor, a experiência do estranho, bizarro, extraordinário, escava a nossa consciência, no sentido mesmo de ferir, mas, ao mesmo tempo, faz-nos superar, localizando-nos num determinado lugar mesmo sabendo que as formas narrativas sejam fragmentárias e não se deixam apanhar por formas. Seligmann e Nestrovski definem bem o que seja a catástrofe:

[...] um evento que provoca um trauma [...] vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*Kata + strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. (SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p.8).

Márcio Seligmann e Arthur Nestrovski assinalam, na esteira de Freud – que começou seus estudos sobre o trauma observando os soldados austríacos retornando da primeira Guerra Mundial atormentados por suas lembranças, mas incapazes de dizerem uma só palavra sobre o que testemunharam –, que o trauma é “uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 8). Isto é, uma reminiscência do indivíduo que

não se recorda, mas que, em algum momento da vida, sem conexão com o seu presente, retorna de modo obsessivo.

Para Márcio Seligmann, o retorno à cena traumática, especialmente nos sonhos, subsiste como um dispositivo de preparação para essa sobre-excitação que, patologicamente, vem atrasada. A teoria do testemunho busca na teoria do trauma freudiana a sua relação com o embate, o choque: o fato vivenciado *transborda* a faculdade de apreensão. Seligmann revela, ademais, uma outra característica para a reflexão sobre a representação das catástrofes, sobretudo da *Shoah*: o problema da representatividade não é de um problema técnico de escrita,

[...] é a literalidade da recordação da cena traumática. A recordação do momento do transbordamento é, na maioria dos casos, extremamente acríbica. Essa mesma literalidade tem consequências para a questão dos modos de representação da *Shoah*. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85)

O conceito de trauma, na esteira freudiana, utilizado pela teoria do testemunho provoca uma alteração na noção de um acesso direto ao real, pois a realidade não está ao alcance assim como previam os positivistas e os historicistas. Com isso, Seligmann retoma a ideia de Lyotard no que diz respeito à noção do *agora* como um instante perigoso, como um evento a ser testemunhado. Na trilha de Lacan, a concepção do real é sempre traumática porque gera rupturas: *o agora soa como mal vindo*. O campo de concentração é a representação do choque, que é onipresente, na sociedade moderna.

O que se problematiza com tais questionamentos é como escrever o testemunho sem que ele falte com a verdade ou como escrever o horror dos casos praticados na *Shoah*. Agamben arquiteta que o “testemunho traz uma lacuna” (AGAMBEN, 2008, p. 42), pois coloca em xeque o sentido de testemunhar e, além disso, a identidade e confiabilidade das testemunhas, já que é em favor da verdade e da justiça que elas depõem e de suas enunciações são recolhidas consistência e plenitude. Agamben retira de Primo Levi, do livro *Os afogados e os sobreviventes*, uma reflexão que nos ajuda, pela ótica do sobrevivente, a ter noção da ausência nos testemunhos:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo. [...] Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso em nome de terceiros, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. (PRIMO LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 43)

Para Primo Levi, a morte, ou melhor, a *obra consumada*, nenhuma pessoa conseguiu narrar, ou seja, ninguém retornou da morte para relatar a própria experiência porque antes mesmo da morte corporal a sua linguagem já fora interdita. Para Giorgio Agamben, o testemunho vale justamente pela falta; exerce no centro do testemunho “algo intestemunhável” que relativiza, mas não nega, a autoridade dos sobreviventes. Para ele as testemunhas verdadeiras – integrais – aquelas as quais não foi possível o testemunhar.

Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar um sentido em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2008, p. 43)

A experiência – traumática – cuja natureza é única e intransferível não se deixa lembrar por quem a viveu e não se deixa esquecer por quem não a viveu. Ela – a experiência – é permeada por fragmentos de estados de consciência de um passado deformados por acontecimentos que o sujeito não consegue mencionar. Alude-se ao indizível – perda da fluência entre a vivência e a palavra – e ao não-dito; o que subsiste como testemunho de um fato já ocorrido, porventura, é uma forma de standardizar o passado.

Há um estranhamento da língua em relação ao seu próprio corpo. O autor não se reconhece mais na língua porque os símbolos, após as catástrofes, foram ressemantizados. Parece que, no testemunho, a linguagem emerge de uma distância entre a língua e a experiência, as quais se localizam no próprio corpo de quem depõe, escreve, ou, mesmo, de quem lê. Nesse *despacho interlocutório*, pelo contrário, não se sentencia, nem se decide sobre questões

incidentais na tentativa de interferir na questão, mas, pelo estranhamento, tenta-se abarcar numa outra expectativa que, novamente, não se concretiza. Assim, se se pensa num campo de concentração como coisa banal, para o experienciador tal lugar não pode ser natural: por ficar exposta demais, a experiência testemunhal se desdesignificou.

Quem testemunha está sobre um terreno instável, quase invisível. Não é possível tateá-lo com a mão da verdade. Nessa condição, a testemunha toma a lacuna por referência e nessa ausência tenta deslocar-se para um lugar que produza significado. Na angústia está o testemunho, sem que o leitor se dê conta dos horrores produzidos. A pessoa que testemunha enuncia a fala de alguém cuja fala não pode ser produzida, visto que fora interdita. Tal improbabilidade do testemunho indica o conflito entre as duas possibilidades de testemunhar: a língua para testemunhar deve ceder lugar a uma não-língua para haver o testemunho. Para isso não basta apenas à língua não ter significado, mas que a voz de alguém não possa ser testemunhada. À literatura de testemunho cabe não obscurecer mais a linguagem testemunhal, mas tentar dar alguma “forma”, mesmo que ainda seja esquiva. Pode trazer, no lugar da ausência, a potência da obra poética. Mesmo na fragmentariedade, há um âmago, um centro deslocável, causado pela conjuntura da produção da obra – seja ela na baliza da memória ou não. Esse deslocamento faz com que a obra poética testemunhal seja mais urgente. A obra comporta mais do que fora escrito e traz apenas a ilusão de ter atingido o seu centro.

Há algo que escapa, que se refugia e se evade, pelas extremidades ou arestas da ausência, pela inexistência. O sofrimento e a morte não encontram palavras que lhe dêem sentido.

Na literatura de testemunho, a narrativa visa ao particular. (Para Aristóteles, recorde-se, a poesia estaria voltada para o universal, e a história para o particular.) Só num momento posterior à recepção e à construção das narrativas testemunhais é que entram em cena a autorreferência e a estruturação de um discurso de certo modo tipificador: na narrativa testemunhal, a dificuldade é transformar o particular histórico ao universal da

discursividade. O testemunho encontra-se no vértice entre a literatura e a historiografia. O lugar em que a singularidade do indivíduo se apresenta é o mesmo lugar em que o indivíduo encontra refúgio na tentativa de se desentranhar dos reducionismos de toda ordem. Dessa forma, consoante Seligmann,

Vale notar que na medida em que a “poética” do *testimonio* ainda mantém a noção de herói (romântica, enquanto herói de resistência), ela dá continuidade ao processo (clássico) de tipificação. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 93)³

O agente de um relato testemunhal desconfia da organização e do funcionamento de seu discurso, pois ele se defronta com estados de interrupção, proibição, irrupção da linguagem. Nesse ponto de fuga é que o autor do testemunho localiza-se na singularidade, na mutabilidade que foge ao significado cristalizado. Para Seligmann, no discurso do autor dos testemunhos,

[...] podemos vislumbrar erupções metonímicas das ruínas da catástrofe, isso não quer dizer que ele está além ou aquém dos artifícios “poetológicos”. Nesse sentido, podemos falar de uma necessária passagem para o poético na busca da apresentação dos eventos-limite. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 94)

A poética das ruínas também é uma poética, e não um grau-zero da linguagem-coisa. O silêncio enquanto possibilidade da fala revela algum significado. Seligmann, na esteira de Adorno – mostrando a face poética de Paul Celan –, mostra que o silêncio só é válido enquanto movimento poético, mas condenável como interdição da poesia e das artes de um modo geral: o horror é tão excessivo e atroz que não permite qualquer tipo de verificação e até mesmo de meditação.

Seligmann, nessa perspectiva, afirma tais conceitos com a ideia da verossimilhança, que, desde a Antiguidade, exprime-se como uma garantia de totalidade interna da obra de arte. Por esse viés, afirma Seligmann:

³ A noção de herói é mais peculiar nos relatos sobre a literatura produzida na América Latina do que nos relatos sobre a *Shoah*.

[...] ele [o conceito de verossimilhança] foi transposto para as narrativas ditas “particulares” (segundo Aristóteles) ou “sérias” (do ponto de vista da filosofia desde o século XIX), que separou o discurso “sério, das ciências”, do “lúdico, das artes”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 94)

Pode-se observar ainda que na “revolução romântica” transparece a linguagem com ideia de totalidade, como um “construto retórico” que se assujeita na elaboração de discursos verossímeis, ou seja, com uma lógica interna, que não tem o mundo objetivo como sua garantia. Se o “ser elevado” aristotélico são ações ou figuras da *imitatio*, agora, para o valor testemunhal, o “ser elevado” desvia seu rumo para a entrega do “drama dos *injustiçados*. O valor é moral e não depende da alta posição na origem social e no *éthos* das pessoas representadas” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 95). Bem como

A linguagem apresenta-se na sua tendência antissimbolizante no testemunho: ela tende para a metamorfose em ‘coisa’; para a aparição abjeta do recalcado e esquecido. Encena o que está fora de cena; o *obsceno*. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 95)

A narrativa é fragmentária: a apresentação do texto mostra-se como o *resto* de um mundo devastado. O contrário é agora perceptível: o sentimento e a atitude são desenvolvidos por uma flexibilidade calcada em conceitos culturais que não impedem que certas partes do corpo sejam expostas com naturalidade, sem constrangimento. Os leitores estão diante de todo o horror que, paradoxalmente, não é enunciado, embora permeie a leitura da obra testemunhal. Assim, estamos na base do conceito da tragédia exposta por Márcio Seligmann quando afirma: “A tragédia é justamente a passagem de uma situação de ignorância, *agnoia*, para o conhecimento, *gnosis*.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 95)

O século XX, conhecido como século das catástrofes, vê o homem à deriva diante de um modelo naufragado e distante de uma visão naturalista e conservadora. O relato testemunhal, de alguma maneira, entrega-se à eternidade do tempo na tentativa, quem sabe, de exaurir o seu fluir, sempre fracassado nesse esforço. Diante disso, o homem, nessa modernidade, pressente a catástrofe em cada lugar que traz o modo da dissolução do Eu, e, talvez, mesmo a narração fique prejudicada nesse redemoinho. Provavelmente

é esse o motivo de o relato testemunhal tornar clara uma memória que tende a ser a mais palpável, direcionando a narrativa para a primeira pessoa gramatical. Nesse sentido, pode-se pensar numa ação de resistência, ou uma linha de fuga, contra os totalitarismos, os genocídios e as catástrofes de âmbito planetário, uma escritura que trata da dor do mundo, de se estar nele e de tentar caminhar numa intensa fragmentariedade, nos descaminhos sulcados pela própria memória que a narração revela – como foi feito por Primo Levi depois de Auschwitz. O homem pós-século XX não consegue encarar todas as dificuldades que a sua era apresenta, mesmo nos detalhes mais banais do cotidiano, ou se reconstruir, no presente, com as ruínas do passado, e extrair dali uma carga simbólica, pois tem medo da dissolução do seu Eu.

Quando a vida é reduzida à vida besta em escala planetária, quando o niilismo se dá a ver de maneira tão gritante em nossa própria lassidão, nesse estado hipnótico consumista do Bloom ou *Homo otarius*, cabe perguntar o que ainda poderia nos sacudir de tal estado de letargia, e se a catástrofe não estaria aí instalada cotidianamente (“o mais sinistro dos hóspedes”), ao invés de ser ela apenas a irrupção súbita de um ato espetacular. (PELBART, 2007, p. 28)

O corpo, interroga-se Pelbart nesse texto, não aguenta mais ser coagido por fora e por dentro, como na fita de Moebius. O corpo não se sustenta quando é silenciado de seus movimentos, impulsos e de sua multiplicidade, quando é ingerido nas organizações disciplinares de fábricas, escolas, exércitos, prisões e hospitais pela máquina Panóptica de Bentham já esboçada por Michel Foucault. O corpo não suporta, por isso,

[...] a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática do corpo, o entorpecimento... Em suma, e num sentido muito amplo, o que o corpo não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade cotidiana. (PELBART, 2007, p. 28)

A literatura de testemunho carrega, portanto, a discussão sobre a exposição à morte e a perda da humanidade. A escrita testemunhal revela a dor dos estados de violência extrema em situações do presente. É possível pensar o corpo que a literatura de testemunho vem tomando na tentativa de atualização e de não-banalização dos acontecimentos recentes que, cada vez mais,

atualizam a necessidade da reflexão de violência de todo o tipo. Dessa forma, é possível notar que o sobrevivente – também pelo caminho do terceiro que ouve o depoimento – carrega aquele passado cujas marcas de memória são difíceis de suportar, e talvez somente a morte possa delas libertá-lo. Assim, sugere-se que a morte não traz a felicidade porque quando chega leva embora a existência. A interpretação do passado deve vir acompanhada de um impulso que vem do presente, mas de uma luta contra esse presente. O pensar o passado, de alguma maneira, é a preparação para aquilo que a pulsão criadora conceberá. Nesse caso, a história não é mais vista como um exercício científico, objetivo ou neutro, mas como criação do presente, que manifesta e estimula os sentidos e não os aniquila. Por esse viés, pensa-se a história como um acontecimento. É que a história, próxima da arte, mostra o horror dos testemunhos.

É possível compreender que as produções testemunhais do século XX e XXI engendram um espaço de interseção, de cruzamento de limites, de assunção de novos contornos. A poética testemunhal sugere, portanto, o fim de certos limites – de gêneros, de discursos, de saberes. Tal local de diferença atua na recolocação do que é posto de lado, como marginal ou *outsider*. Aos pensamentos totalizantes, aparece uma *força* que faz com que a linguagem seja revista nela mesma, num processo cíclico, já que as poéticas de testemunho não podem ser entendidas como um objeto artificialmente fechado e como um conjunto finito no seu todo. Entretanto, é pela identificação do não-idêntico que se cria uma zona de diferenciação, ou melhor, um território que escapa e pré-existe ao momento da significação anterior a fim de que não se territorialize um mundo de caráter inteligível e sensível apenas num lugar em que se mostra o que é terrífico e repulsivo.

Há um confronto dos nossos olhos com a arte que expressa o abjeto no sentido em que nossa mente – da mesma maneira que na consideração do sublime – perde-se diante dessa nova forma de compreensão de vida: artística e corporal. Seligmann comenta a nova forma de arte abjetal enquanto embotador da reflexão humana:

Podemos considerar que esse embotamento também pode significar uma pausa necessária, imposta pela arte. Por outro lado, essa espetacularização da dor leva não mais a uma improvável *kátharsis* com sua participação identificatória (*méthexis*), mas se dá na chave de um olhar que foi educado pela perspectiva estética, elaborada a partir do século XVIII e que culmina agora com o avesso da identificação piedosa, ou seja, com a pura dessubjetivação sem o momento de fusão *ecstásica*. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 53)

A catarse, nesse aspecto, é um retorno ao pré-simbólico. Talvez, um traço peculiar da poética testemunhal e, também, da *arte* do trauma. A forma é uma tentativa de controle, ou seja, ela tenta fugir, escapar a fim de não ser *contaminada*.

Vivemos uma “era das catástrofes”. A relação entre poder e vida tomou contornos diferentes daqueles anteriores ao chamado pós-modernismo ou, ainda, contexto contemporâneo. O poder invadiu a vida, ou melhor, deslocou-se e atravessou a esfera da vida na sua totalidade e colocou, no seio do sistema capitalístico, uma forma de produção: dos genes, do corpo, da afetividade, do psiquismo, da inteligência, da imaginação, da sexualidade e da criatividade, por exemplo. Esses elementos foram devassados, explorados, penetrados e dominados pelos poderes, quais sejam, o Estado, o capital, as ciências e, sobretudo, a mídia.

Os dispositivos pelos quais se manifestam os poderes são flexíveis, esparramados, rizomáticos – na esteira deleuziana – e reticulados, formados em redes. E o próprio poder se delineia como que de dentro, suspendendo a ideia de um início ou fim. Essa configuração, conseqüentemente, afeta as maneiras de perceber, de sentir, de amar e, até mesmo, engendrar e nutrir a vida. O homem, nesse espaço, não se curva a um poder repressivo ou transcendente, mas imanente, que se estende até às redes de produtividade.

A essa construção do pensamento – a partir da observação das esferas do poder que têm o seu exercício diretamente na produção da vida – em que o poder cerceia a própria subjetividade dá-se o nome de biopoder, cuja noção não tem a intenção de frustrar as formas de vivência, mas de incumbir-se dela, estabelecendo o seu valor. Por isso, há uma extrema dificuldade de resistência

diante de tais sistemas que enredam o pensamento, porque não se sabe em que lugar se atualiza o poder e mesmo onde nós podemos nos localizar em tais redes emaranhadas. Não sabemos o que esse poder nos impõe, nos prescreve, nem o que queremos dele. Se nosso desejo é tomar as rédeas de tais condutas, já estamos por si só capturados, pois não sabemos onde começa e termina o poder e onde começa e termina a vontade imanente do ser.

A vida, no entanto, quando parece estar submetida a essa rede, tende a resistir, revelar, no seio da expropriação, a sua potência indomável. Ao poder sobre a vida responde a potência de vida. Ao biopoder responde a biopotência; porém essa resposta não é o mesmo que uma reação, mas uma constatação de que tal potência de vida já estava lá desde o início, na tendência de evadir-se de qualquer repressão, de qualquer ditadura – mesmo que ela incida sobre o corpo.

O conceito de “vida nua” ou “vida sacra” é o foco através do qual procuramos fazer convergir os seus pontos de vista. Nele, o entrelaçamento de política e vida tornou-se tão íntimo que não se deixa analisar com facilidade. À vida nua e aos seus *avatar* no moderno (a vida biológica, a sexualidade, etc.) é inerente uma opacidade que é impossível esclarecer sem que se tome consciência do seu caráter político; inversamente, a política moderna, uma vez que entrou em íntima simbiose com a vida nua, perde a inteligibilidade que nos parece ainda caracterizar o edifício jurídico-político da política clássica. (AGAMBEN, 2002, p. 126)

Giorgio Agamben considera o campo de concentração como paradigma biopolítico dos grandes Estados totalitários, ou melhor, como enredamento da vida natural no mecanismo de poder do Ocidente. O campo de concentração é o lugar em que um estado de exceção foi transformado em regra, onde a exceção perdura e o homem, privado de seus direitos, pode ser assassinado sem que isso se torne um crime, ou seja, é uma exclusão normatizada. Por isso, nesse pensamento, não se admite a ideia de sacrifício presente no termo holocausto, pois é justamente a dimensão sacrificial que está suspensa. O soberano faz incidir seu poder sobre aquele que sua lei exclui.

Se em Aristóteles a vida constituía o ser como capaz de existência política, nos tempos modernos a política exerce gerência na vida. O poder soberano entra numa zona de indistinção e não está mais localizado na figura de um soberano, mas no corpo social. O espaço da soberaneidade não é mais seguro e tampouco estável. Se a vida era exposta apenas nos casos de exceção, agora a exposição extrema tornou-se banal. Para Agamben, o campo de concentração é o lugar em que ocorre a anuência do proibitivo. Numa linha tênue, norma e exceção amalgamaram-se, e o sistema de inclusão na exclusão se organiza equilibrando-se – assim toma corpo do estado de exceção. A norma jurídica e a vida nua tornam-se indistintas e isso é vivenciado como normatização. O soberano revela o seu poder sobre o excluído, cuja saúde⁴, debilitada até o inimaginável, mostra-se nos termos da vida nua.

Na biopolítica moderna, o soberano é aquele que decide do valor ou da falta de valor da vida enquanto tal ou, mais radicalmente, onde essa prerrogativa desliza para as mãos da própria especialidade que se encarrega da vida, a medicina, ciência já amplamente esboçada no III Reich.

Em nosso tempo, o nascimento do campo, para Agamben, ancora-se como um evento que sinaliza o próprio espaço político da modernidade.

Ele se produz no ponto em que o sistema político Estado-nação moderno, que se fundava sobre o nexo funcional em ter uma determinada localização (o território) e um determinado ordenamento (o Estado), mediado por regras automáticas de inscrição da vida (o nascimento ou nação), entra em crise duradoura, e o Estado decide assumir diretamente entre as próprias funções os cuidados da vida biológica da nação. (AGAMBEN, 2002, p. 181)

Agamben diz que os campos de concentração são a materialização do estado de exceção. Agamben, pelo olhar benjaminiano, menciona: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção no qual vivemos é a regra. Devemos chegar a um conceito de história que corresponda a esse fato”

⁴ Primo Levi, em *É isto um homem?*, reivindica, conscientemente, todo o horror do sobrevivente, aos olhos de Agamben, o muçulmano, revelando os sofrimentos por meio das invectivas sobre o contato corporal, da descrição de alguns sintomas de doenças – como a desnutrição – e até quando se refere à perda do desejo de sobrevivência. Apartavam-se do próprio sentimento, depois de toda a violência, pois as suas forças estavam mutiladas.

(AGAMBEN apud PELBART, 2003, p. 61). Somente porque, em nosso tempo, a política se tornou integralmente biopolítica, pôde constituir-se em uma proporção antes desconhecida, como a política totalitária. Desse modo, o que tornou-se necessário para a manutenção da exceção como regra nos campos de concentração foi o domínio total da política na vida nua.

Na tradição Ocidental, a ética e a filosofia delimitam-se pelo traçado das normas (*nomoi*) que subordinam a vida: os costumes, a reflexão sobre tais regras, a validação ou mesmo a transgressão dessas leis. Dessa maneira, é possível concluir que as leis agrimensaram as fímbrias das ações humanas e, além disso, cartografaram, por outro lado, os desejos humanos. Com a prática dos campos de concentração, arruínam-se quaisquer normas ou leis que se encontravam em vigor. Os presos eram entregues à administração nazista, cuja forma era de ordem paradoxal, ou seja, ao mesmo tempo rígida e aleatória. Jeanne Marie Gagnebin diz, tomando como exemplo Primo Levi, que,

Quando chegavam ao campo, os prisioneiros eram separados em doentes e sãos: os primeiros iam diretamente para as câmaras de gás, mas podia acontecer também que os vagões repletos de presos fossem abertos dos dois lados dos trilhos: um lado ia para o trabalho, o outro para a morte. Essa ausência de normas comuns explica também por que os novos detentos foram geralmente derrubados já nos primeiros dias de sua estada no campo. Perdiam tempo e energia em tentar *compreender* aquilo que lhes acontecia, em querer entender que sistema regia o campo, em vez de se concentrar, desde o início, no único esforço válido, a saber: tentar sobreviver a qualquer custo, isto é, ao custo do entendimento e, também, da comunicação com os outros. (GAGNEBIN apud AGAMBEN, 2008, p. 12)

Se o campo é um espaço onde norma e exceção se tornaram indissociáveis e sua estrutura consegue se realizar de forma estável, pois a vida está pura, sem mediação, a questão que se sobreleva não é apenas como foram cometidos crimes tão repugnantes, mas por quais dispositivos jurídicos e políticos seres humanos puderam ser privados de seus direitos e quais prerrogativas foram usadas a ponto de qualquer ato cometido contra eles deixar de aparecer como delituoso. Independentemente dos tipos de crimes cometidos, cada vez que esse tipo de estrutura é criado estamos diante da materialização de um estado de exceção, um *nomos* que abala os fundamentos da ética.

Para Agamben, o afastamento ou o desaparecimento das normas e das leis (*nomoi*) gesta o campo de concentração como o “paradigma biopolítico do moderno”. Gagnebin assinala ainda que essa objeção sobre a norma nos campos de concentração não tem somente seu olhar para a brutalidade sobre os prisioneiros dos campos. Tal atitude

[...] nasce de uma exigência (que talvez possamos, sim, chamar de ética...) de não excluir ninguém do relato, em particular não excluir nenhum “muçulmano”, isto é, justamente essa “figura” desprovida de qualquer qualidade geralmente atribuída ao ser humano. (GAGNEBIN apud AGAMBEN, 2008, p. 13)

Giorgio Agamben traz novos argumentos para a discussão da tanatopolítica, ou seja, a política da morte. A biopolítica representa um prolongamento das fronteiras do estado de exceção, da imposição sobre a vida nua. Agamben assinala que, se no Estado Moderno traça-se um sistema que produz a morte como algo coerente, pois é decisiva, em determinados circuitos a biopolítica converte-se em tanatopolítica, porque as linhas que demarcavam as zonas fronteiriças, claramente distintas, paradoxalmente configuram-se como zonas de indistinção em que o soberano tem uma relação de simbiose, como afirma Agamben, mais íntima, com o jurista, o médico, o cientista, os peritos e os sacerdotes: o paradigma oculto do espaço político da modernidade.

Agamben, parece, se equivoca quando trata da questão do silêncio que se enclausura em todos os testemunhos, levando-o a um “paroxismo perigoso, que beira a ‘tabuização’ do objeto e o interdito da reflexão” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 423), já que, para ele, Agamben, o único testemunho verdadeiro é do *Muselman*⁵. Seligman expõe que a historiografia e a memória “nunca existem de modo ‘puro’ e sempre interagem mutuamente”

⁵ Muçulmano. Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, explicita as diversas acepções que essa palavra revela. Esse termo origina-se no jargão dos campos de concentração, *der Muselman*, e diz respeito aos sobreviventes que renunciaram a qualquer esperança de viver, que não formavam mais o juízo entre o bem e o mal, exaustos demais para compreender o que acontecia. Um cadáver ambulante que vagava nos limites entre o homem e o não-homem. Peter Pál Pelbart assinala que o muçulmano era “o morto-vivo, o homem-múmia o homem-concha” (PELBART, 2007, p. 23) – concha porque, encurvado sobre si mesmo e sempre agachado, parecia sempre em oração. Como afirmavam os nazistas, a vida é reduzida a uma mera silhueta, chamando-os de *figuren*, figuras, manequins; o terceiro Reich mantinha o corpo numa zona intermediária entre a vida e a morte, o próprio sobrevivente.

(SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 423). É curioso notar, além disso, que, na *Shoah*, o simbólico – universal – não apreende totalmente o real. Se pensarmos no contexto do *testimonio*, Agamben não sustentaria, talvez, sua reflexão, porque, nesse caso, agora da América Latina, o teor testemunhal nasce de um outro componente. No contexto latino-americano há um volumoso domínio dos gêneros ditos clássicos da representação, como a reportagem, a hagiografia e, sobretudo, a confissão – que, no discurso pós-colonial organizado nos meandros da retórica do hibridismo, expõem o caráter não-representacionista do *testimonio*.

De acordo com Agamben, o campo de concentração é o *locus* em que um estado de exceção torna-se regra, interditando o homem dos seus direitos. Dessa maneira, a construção da identidade fica apoiada na reserva e na resistência, pela recusa à intimidade do leitor, com vistas a não cair num certo imperialismo, numa constituição hegemônica da identidade ou mesmo numa fetichização. Ressalta-se, contudo, que a teoria do testemunho fica no limite entre as narrativas de primeira pessoa – experiência individual – e a formação de uma subjetividade coletiva. Nesse caso, é possível notar certo estranhamento pela singularidade posta em jogo na escrita, não como representação da vida da comunidade, já que não é a vida de todo mundo que se expõe, mas como uma extensão dessa coletividade, ou seja, é uma parte do todo que é criada na própria escritura.

Com as devidas ponderações e mediações, e cientes da distância e das enormes diferenças entre os contextos históricos envolvidos – a saber: década de 40 na Europa e décadas de 70 em diante no Brasil –, podemos estender as leituras feitas tanto pela teoria do testemunho de origem germânica (*Zeugnis*), mais voltada para a *Shoah*, quanto a teoria do testemunho (*testimonio*) que se funda a partir dos regimes autoritários latino-americanos, para, então, pensar como uma obra – a de Nicolas Behr – pode servir de exemplo de testemunho, via linguagem poética, em território brasileiro.

2. A LÍRICA PAU-BRASÍLIA

2.1 – A poesia contracultural no seio da capital federal

Nicolas Behr inicia sua produção poética nos anos 70, período de intensa movimentação no cenário cultural brasileiro, pois, nessa época, o país estava marcado por fortes tensões provocadas a partir do instante em que os militares tomaram o poder em 1964 e espalharam pelo Brasil a violência generalizada. Nesse cenário, a poesia dita marginal se desenvolveu: era uma via alternativa que se opunha a tudo que representasse ou significasse a esfera do poder – tanto no aspecto político, quanto no academicismo – e os mercados editoriais.

Heloísa Buarque de Hollanda, na introdução do livro *26 poetas hoje*, expõe que,

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e, portanto, particularmente funcional. Por outro lado, a participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial. (HOLLANDA, 2007, p. 9)

A figura do poeta no momento de venda do livro, segundo Hollanda, reintegra, para a literatura, o sentido de relação humana. Da mesma maneira que ocorria nos grandes circuitos, como Rio de Janeiro e São Paulo, no seio da capital federal, Behr começa a produzir os seus livrinhos mimeografados, já que não havia apoio das editoras. Diante dessa problemática, os artistas da década de 70 encontraram no mimeógrafo um meio para engendram suas obras. Com isso, os livros eram confeccionados e divulgados por eles próprios, e a circulação desses livros começava, de preferência, em lugares públicos – bares, teatros, praças, entre outros ambientes.

Na face mais violenta da repressão, que foi a instauração do AI-5, o poeta Nicolas Behr foi levado a inquérito policial por vender seus livros mimeografados nas ruas, sendo preso pelo DOPS, que confiscou todos os seus livros artesanais tachando-os de material de natureza pornográfica.

Criticando o sistema, os poetas marginais tornaram-se uma voz contra os ditames militares, ecoando um discurso poético – irônico, engajado – que ia ao encontro do discurso autoritário e ditatorial. Não só na literatura como também nas artes plásticas, cinema, teatro, música, os atos considerados subversivos eram acuados violentamente pelo Estado através de exílios, prisões, torturas, assassinatos ou mortes repentinas, por exemplo. Mesmo diante de tais infortúnios, o governo militar se estendeu por vinte e um anos e durante todo esse tempo o povo se sentiu acuado, sem direito à liberdade de expressão. O clima dessa época sussurrava que quem não era a favor do governo estava contra ele. Nota-se no poeta marginal uma constante em estar em contato com seu público leitor. Nesse sentido, a linguagem resultante desta poética se aproxima cada vez mais do coloquial e do cotidiano das pessoas. Inclusive, a fim de aproximar ainda mais esta poesia de protesto da realidade, alguns poetas foram às ruas estampar poemas em lugares públicos.

Outro fator responsável pela falta de publicação dessa poesia nos meios editoriais diz respeito à fiscalização intensiva dos órgãos de censura do Estado. Entretanto, nota-se que a ideia de uma literatura marginal está presente nessa atitude de não utilizar os meios editoriais para a divulgação de suas poesias. A produção marginal, dentro dessa perspectiva, movimenta-se como uma forma de desarticular e destravar os discursos do poder dominantes da ditadura, não de maneira panfletária, mas de forma que a poesia se articulasse como um signo do contradiscurso, em que o plano estilístico estivesse em primeiro lugar. Assim, se pode dizer que a poesia marginal tem como um de seus compromissos decisivos a abertura de um espaço de crítica social, a partir dos livros que circulavam nas ruas e da própria vivência dos autores.

Gilda Furiati, em sua tese de mestrado, de 2007, intitulada *Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica*, revela a poética behriana nos

contornos sociais da construção de Brasília. Sua reflexão levou-a a examinar minuciosamente os livros do poeta e classificá-los em três fases bem distintas e marcantes. Essa divisão obedece à cronologia dos vários livros mimeografados e publicados de Nicolas Behr, levando em conta a temática suscitada no conjunto da obra poética sobre Brasília, ainda que se observem outros assuntos que dão também substrato para compor sua matéria poética.

São três as fases delimitadas por Gilda Furiati: a primeira, que vai de agosto de 1977 a novembro de 1980, tem, nos livros *logurte com farinha*, *Grande circular* e *Brasileia desvairada*, o olhar sobre Brasília; na segunda, que vai de 1993 a 1997, o tempo social, a história e a utopia da cidade aparecem com mais força, englobando os livros *Porque construí Braxília*, *Beijo de hiena* e *Segredo secreto*; a última, que se estende no período de 2001 a 2004, compõe-se da crítica e desconstrução do discurso mítico, no livro *Braxília revisitada Vol. I*.

Seguindo essas reflexões, a primeira fase versa sobre a construção de Brasília, a fascinação perante a figuração arquitetural criada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa e a exterioridade no espaço. Para Gilda, nessa fase,

[...] fica visível o uso de alguns recursos da linguagem propícios à geração de poemas que no início se apropriam, por excelência, da forma física da cidade e do tempo presente. Ao refletirem a beleza das imagens projetadas, os versos tornam permeável o mapeamento da cidade em construção: a geografia dos espaços e a localização (através de siglas e endereços seriados). (FURIATI, 2007, p. 25)

Exemplo disso é o poema:

Blocos eixos
quadras

senhores, esta cidade
é uma aula de geometria⁶

É possível observar, já nessa incipiente fase, a crítica e a ironia sobre o projeto brasiliense: a grande capital federal do Brasil. Os versos ressaltam a preocupação contra a repressão arquitetural dessa cidade onde o sujeito quer

⁶ BEHR, *Restos Vitais*, p. 22.

reaver, num tom lúdico e, por vezes, desesperado, algo mais humano e vital através da armadura planejada sobre os seres; lugar que não suporta ver além da superfície do espaço e das figuras. Gilda Furiati revela, ainda, que os versos de Nicolas Behr fazem referência ao texto do urbanista para projetar Brasília:

O *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, de autoria do urbanista Lúcio Costa, pode ser considerado como texto estruturador dos versos desta fase. [...] As referências dos versos de Behr ao urbanista que ganhou o concurso para projetar Brasília estão representadas numa seleção de vocábulos e expressões contidas no documento original (como o cruzamento de eixos, balões, quadras) e na utilização de uma linguagem que cria uma disposição gráfica semelhante à da poesia concretista. Lúcio Costa implanta em Brasília o urbanismo idealizado por Charles-Édouard Jeanneret, chamado de Le Corbusier (1887-1965), de quem foi aluno exemplar. (FURIATI, 2007, p. 26)

estou
dentro de mim
entre quatro paredes
num apartamento

dentro de um bloco
entre outros blocos
numa cidade

dentro do cerrado
entre árvores
num país

dentro da américa do sul
entre dois mares
no mundo⁷

Fica claro, portanto, que os poemas de Nicolas Behr, nessa fase, delineiam problemas quanto à criação da cidade, o estereótipo geométrico que massifica os moradores e sacrifica a comunidade em nome da ordenação. Conforme Furiati, na leitura dos poemas que marcaram essa época, observa-se a utilização de substantivos concretos, provérbios e ditados populares que visam a ironizar o modo de vida da sociedade burguesa que raiava em Brasília. Dessa maneira, constatamos:

[...] o texto percorre o espaço da cidade como o arquiteto e sua prancheta, cruzando os eixos e perseguindo a construção de monumentos que são desenhados nos espaços e posicionados de

⁷ BEHR, *Restos Vitais*, p. 50.

maneira seriada (os eixos norte, sul, leste e oeste) para a localização geográfica. (FURIATI, 2007, p. 28)

Tendo como foco a arquitetura da cidade, revelam-se, nos poemas da primeira fase, ressoando nas outras, a angústia do sujeito e a ausência de individualidade dos moradores que se espremem em blocos, paredes, paradoxalmente, sufocados pelo grande espaço que não deixa saídas na cidade de Brasília. A noção de espaços fechados sufocando os indivíduos é percebida pela repetição dos termos *dentro*, *entre* e *num* em cada bloco de três versos (menos no primeiro verso, *estou*, um enunciado do eu lírico que, parece, quer se encontrar). A reflexão de saber estar perdido faz com que os significantes se distendam, ou melhor, não decifra ou decifra além do significado cristalizado. Por exemplo, no poema abaixo, o sujeito não acha saídas porque elas não existem ou “são poucas”, revelando ironicamente a mesma ideia, pois o significante desviou-se ou assumiu outra direção do referente.

Além disso, constrói-se um panorama do cotidiano burocrático e político da capital. Pela trilha da linguagem poética, assim como a poesia dos anos 70 que circulava em outras capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, Brasília é invadida pela produção de poetas considerados à época como marginais, da contracultura, e vê a reação contra os modelos impostos e o autoritarismo da ditadura militar.

na verdade vos digo
que as saídas são poucas
e as armadilhas muitas

quanto mais falam em saídas
mais eu vejo armadilhas

pensando bem
a única saída
é continuar vivendo

mas agora mudando de assunto
me diga:
- sair é saída?⁸

⁸ BEHR, *Restos Vitais*, p. 36.

Graça Ramos informa que a voz poética behriana aparentemente é ingênua, no entanto, “articula suportes novos, inúmeras vezes irônicos, para imagens sacralizadas da cidade, modo de liberar o eu lírico ambientado entre SQS, SHN ou SHIS” (RAMOS, 2004, p. 72).

Ainda segundo Ramos, nos anos 70, foi Behr que revelou a capital federal em estado de poesia para muitos habitantes. Dessa maneira, na “época em que vivíamos a fase de repressão e os estudantes eram massacrados, o país pensava ser Brasília uma ilha da fantasia e seus habitantes, marionetes de militares e tecnocratas” (RAMOS, 2004, p. 72).

Já que a vida nas cidades cerceia os sujeitos, o universo brasiliense pode ser ecoado para qualquer experiência em qualquer contexto urbano.

ser brasileiro
é comer
iogurte com farinha⁹

O primeiro livro de Nicolas Behr, *logurte com farinha*, manifesta a ideia de como foi originada a capital federal. A imagem poética suscita a seguinte reflexão: o iogurte é um produto industrializado, e a farinha é não-industrializada, feita com o pó que é retirado da trituração e moagem de algumas raízes e sementes; do cruzamento dessas porções, nascem, com um teor antropofágico modernista e tropicalista, os brasilienses, metonímia de brasileiros. Furiati traz um interessante comentário sobre tal imagem:

O conceito dialético (e diacrônico) implícito no verso que mistura “o iogurte com a farinha” – resulta na fusão de duas culturas distanciadas no tempo e no espaço: a europeia e colonizadora e a do nativo sertanejo. Brasília condensaria então este encontro do interior, do sertão, com a cidade desenvolvida, projetando-se como a desejada integração do país. (FURIATI, 2007, p. 30)

Pode-se imaginar, ademais, que a poesia culta foi agora misturada à poesia marginal, contracultural. A ingestão desses alimentos díspares, seja o iogurte ou a cidade planejada e ordenada, seja pó, a farinha, nos olhos dos cidadãos

⁹ BEHR, *Restos Vitais*, p. 34.

expulsos do seu lugar de origem, traz algo de absurdo, de exótico, de melancólico. Para Furiati,

A alegoria se origina da ideia da geometria modernista que leva Lúcio Costa a projetar a cidade a partir do cruzamento de dois eixos (o rodoviário e o monumental), que estão postos em verso como a imagem primordial de Brasília e se constituem numa nova maneira de ser “brasileiro”. (FURIATI, 2007, p. 30)

Poeta dos anos 70, Nicolas Behr realiza o seu instrumento de resistência – poesia –, pois, nesse período, uma grande quantidade de poetas seguem a veia poética de lutar contra o sufoco. Palavras poéticas espocam do mimeógrafo, instrumento de luta, como neste versos de Xico Chaves:

geração mimeógrafo

a adolescência germinou entre a fumaça
do gás lacrimogêneo
a poesia escrita na poeira
a música das cachoeiras
o silêncio da esplanada
os rodamosinhos vermelhos.
os mimeógrafos não imprimiam mais panfletos,
mas poemas.
(CHAVES, 1986, p. 8)

A poesia agora é temperada pelo prazer, pelo humor, recheada de ironias e coloquialismos que facilitam a leitura, por ser rápida, mas que faz refletir demoradamente como, em *Restos Vitais*, no mimeografado *Chá com porrada*:

Acho que a poesia da gente
Tá mais preocupada com o
Leite das crianças do que
Com o mel dos deuses

estes são poemas minutos
que foram escritos para
serem lidos em segundos
e pensados por horas¹⁰

Nesta primeira fase, como um espelhamento da cidade que deslumbrava a partir das estruturas de Lúcio Costa, Behr lança mão da linguagem coloquial, da ação do momento presente (verbos no indicativo e do subjuntivo), de antíteses, elipses, ironias, metáforas, repetições e silepses: “Interação

¹⁰ BEHR, *Restos Vitais*, p. 78.

constante e umbilical, eis que a imagem poética se integra com perfeição à própria forma da cidade refletida em concreto (e que a tudo domina)” (FURIATI, 2007, p. 31). Todavia, no clima dos 70, é possível que a leitura da cidade transplantada para a poesia funcione de maneira a resistir a toda dominação imposta. A utilização perspicaz da linguagem já é uma tentativa de se desgarrar da repressão e respondera a ela, conforme orienta Wilberth Salgueiro:

[...] o humor, nos 70, representou uma práxis comportamental disseminada nas atitudes poética e política, como uma resposta ao certo, sisudo, linear, acadêmico, reto. Sua forma de apresentação preferida é o poema curto, veloz, visando a, num curto lapso de tempo, passar a informação poemática de um só fôlego, eliminando a redundância, que retarda o tempo. A brevidade do chiste é seu grande trunfo. Humor e poesia são efeitos da linguagem. (SALGUEIRO, 2002, p. 58)

A subversão dos cânones literários entra no jogo da linguagem da poesia marginal. Consoante Heloísa Buarque de Hollanda, em *26 poetas hoje*, a absorção poética do coloquial é uma ação contra o discurso dominante. Dessa forma,

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns frequentemente traduz um dramático sentimento do mundo. (HOLLANDA, 2007, p. 11)

O dramático sentimento do mundo, para a poesia behriana, é a vivência em Brasília, ou seja, é um testemunho de um tempo vivido cujo relato poético funde-se à própria vida: enquanto revela-se crítica do lugar, mostra um painel fragmentado do período ditatorial:

Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. (HOLLANDA, 2007, p. 11)

É uma poesia diferente, portanto, seja de uma postura mais formalista, seja de uma postura mais sociológica, indo, com frequência, contra o aparelho repressivo pela via, algo romântica e heróica, da espontânea subjetividade. A poesia, com toda a sua peculiaridade, revela as crises sociais e existenciais. Sua linguagem é rápida, porém certa, sagaz e veloz como fora a construção de Brasília aos olhos de Behr. Para isso, ele ressignifica a capital federal, criando poemas para revelar a extensão física e psicológica que o projeto e as construções do plano piloto têm sobre os habitantes dessa cidade:

eu S
tu Q
ele S

nós S
vós Q
eles N¹¹

O que a imagem passa é de uma dominância das siglas sobre todos os indivíduos, agora contidos nestes dois eixos (das quadras norte e sul), e que não há espaço de vivência (sentido) fora das superquadras. (FURIATI, 2007, p. 32)

O poema se lança contra aquilo que já fora imposto e desvela a angústia e a solidão do sujeito, a fim de sair dos limites repressores de Brasília, mas, ao mesmo tempo, (re)criando novas funções para o espaço, ampliando-o via linguagem.

Parodiando a conjugação do verbo *ser* (similar ao verbo *estar*, em Brasília?), só que dentro das superquadras, soa-nos que cada pessoa gramatical é também um indivíduo: parte integrante da montagem das quadras e superquadras. Recorde-se a significação do verbo “ser”:

[...] em sentido relativo, us. em orações que dizem como ou com que aspecto ou em que circunstâncias o sujeito gramatical existe ou se apresenta [Como verbo predicativo, é por vezes considerado de sentido vazio e desempenhando apenas função de ligação entre o sujeito e o predicado (predicativo); as acepções deste grupo, portanto, devem ser entendidas não como significados estritos e precisos do verbo em si, mas como significados “totais” do predicado, que não se excluem necessariamente, podendo combinar-se.]. (*Dicionário*, 2002)

¹¹ BEHR, *Restos Vitais*, p. 45.

O verbo “ser” é sinônimo de representar, ou seja, ser a imagem ou a reprodução de, trazer à memória, figurar como símbolo, aparecer numa outra forma; ou, como verbo intransitivo, ter a noção da essência cognoscível à mercê do pensamento, ou a maneira de existir que se pode observar graças aos sentidos físicos. Ademais, esse verbo, funcionando como predicativo, tem a acepção de vazio, pois executa apenas uma função de ligação entre o sujeito e o predicado. Em Behr, o verbo “ser” se elide, dando lugar a consoantes maiúsculas – abreviaturas gráficas em tom chistoso. Tom que também se lê no meteórico, oswaldiano, shakespeareano poema abaixo:

SQS ou SOS?
eis a questão!¹²

Além de tais considerações, pode-se observar também que, nos livros mimeografados, diversos poemas vêm com desenhos do autor, desenhos que investigam o mundo e os moradores da cidade cujas características se revelam a todos os seres. Seguindo a linha da poesia marginal, Nicolas Behr gera uma linguagem simples – que é só a ponta do iceberg –, porém desvela subterraneamente um mundo de reflexões.

Na segunda e terceira fase, em linhas gerais, observa-se a temática do poder, da exclusão e da dominação sobre os habitantes da cidade. Na última fase, sobretudo, nota-se a manifestação contra a destruição do cerrado pelo lucro da plantação de soja.

Especificamente na segunda fase, com um hiato temporal de mais ou menos sete anos, os versos de Nicolas Behr, diferentemente da fase anterior, “adquirem nova composição – tanto na forma quanto no conteúdo – e revelam uma nova reflexão sobre a cidade de Brasília” (FURIATI, 2007, p. 41). Essa variante está ligada às leituras que Behr faz sobre a construção da capital federal, ainda que seja feita com base em estudos da etnografia e sociologia. O processo de figuração poética dos espaços da cidade, antes demarcados, origina uma nova “camada de conteúdos simbólicos – com o advento de um

¹² BEHR, *Restos Vitais*, p. 22.

tempo social – sobreposta ao plano físico da cidade em concreto” (FURIATI, 2007, p. 41). A capacidade de criticar torna-se mais consciente, pois Behr capta que sua poesia não era “mera especulação” sobre o projeto do plano piloto, mas que as leituras de algumas delas reafirmavam sua constatação e ajudava-o a produzir mais.

É curioso perceber certa diferença – lacuna – na obra poética de Nicolas Behr, entre os anos 70, 80 e os 90. Identifica-se esse intervalo temporal como um período de mudança no sujeito poético behriano. Ítalo Moriconi, em “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, afirma sobre os anos 80:

O começar diferente dos anos 80 deu-se de início mais na esfera das condições de produção e circulação do poema do que na configuração de novas escritas, de novos universos ou estratégias de linguagem. De maneira análoga ao ocorrido nos demais campos da arte, tanto no plano nacional quanto internacional, os 80 foram assinalados pela normalização pós-vanguardista dos circuitos. Entenda-se pela expressão o desprestígio das ideologias e práticas de tipo transgressivo. (MORICONI, 1998, p. 13)

Nota-se que uma intensidade quanto a formalidades e protocolações da arte soará incoerente para o projeto artístico de Behr, ou seja, a absorção da arte nos dispositivos capitalistas coloca o sujeito behriano fora de circulação.¹³

Affonso Romano de Sant’Anna (1980) entende a poesia de Drummond a partir da tensão “eu vs. mundo”: a) “Eu maior que o mundo”: poesia irônica, b) “Eu menor que o mundo”: poesia social e c) “Eu igual ao mundo”: poesia metafísica. Seguindo sugestão de Furiati, consegue-se traçar, guardadas as proporções, o caminho da construção poética de Nicolas Behr:

Eu maior que Brasília

¹³ Moriconi ainda ressalta: “Na poesia, episódio emblemático foi o lançamento da Coleção Cantadas Literárias, pela Editora Brasiliense, logo nos primeiros anos da década (81, 82). Através desta Coleção, alguns livrinhos semiartesanaís no circuito alternativo dos anos 70 foram alçados ao *status* de autores publicados por grande editora do eixo Rio-S.Paulo, com direito a boa distribuição nas livrarias de todo o país e garantia de formação de fiel público leitor. [...] Circulando agora no mercado cultural estruturado, o livro de poesia queria deixar de ser mero sismógrafo das inquietações de uma geração condenada à eterna adolescência. É no contraste com esta geração que o novo anos 80/90 pode ser melhor discernido.” (MORICONI, 1998, p.13)

Eu menor que Brasília
Eu igual a Brasília¹⁴

Interessante observar que Behr inicia a segunda fase, de aprofundamento e reflexão crítica, com o seguinte título para o livro: *Porque construí Braxília*. Consoante Furiati, a metáfora irrompe no verso-título “eu engoli Brasília”. Dessa maneira, observamos:

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. diretor¹⁵

Com essa crítica mais apurada e corrosiva, Furiati diz:

A explosão de uma imagem desencadeia o processo de investigação em Nicolas Behr. A geometria se socializa e, através de um novo formato, verbos e advérbios absorvem os conceitos da burocracia de Brasília (o advérbio dá o suporte por onde o fusca caminha “burocraticamente” por eixos, balões e quadras e o verbo garante que o fusca vá “carimbando” o asfalto). Os versos agora estão investidos de um discurso de caráter social e político e o sujeito assume a forma de um automóvel (o fusca) na sua prática da burocracia (enviar ofícios e estimas ao diretor). (FURIATI. 2007, p. 42)

Assim, Furiati expõe que nesse momento sobreleva-se a temática da “exclusão do espaço”, através dos estudos de James Holston, para quem a cidade administrativa fora projetada para

[...] atender somente os interesses dos servidores públicos e de suas famílias, ficando os candangos excluídos por não fazerem parte do funcionalismo público regular para o qual a cidade havia

¹⁴ Sobre outras relações entre os poetas de Itabira e de Brasília, conferir “A intertextualidade como engenho: o Brasil de Drummond na Braxília de Nicolas Behr” (SALGUEIRO, 2009), cujo resumo promete estudar, “através da análise breve de três poemas de *Laranja seleta* (2007), de Nicolas Behr, como este poeta se apropriou intertextualmente de poemas de Drummond para pensar a história contemporânea do Brasil: contra a sombra da desesperança, a resistência do humor (seja em versão sarcástica, retórica ou merencória)”.

¹⁵ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 9.

sido construída: “na verdade, a questão decisiva era a de *status*: foi-lhes negado um lugar físico no Plano Piloto porque não tinham o necessário lugar dentro do centro exemplar”. (FURIATI, 2007, p. 44)

Nesse aspecto, Furiati esclarece que, logo após a busca pelo lugar de Brasília, a carpintaria textual de Behr revela uma “visão diacrônica” presente nos diversos estudos de sua extensa biblioteca. Ou melhor, no processo de leitura e investigação na tentativa de entender a história desse lugar, Behr, a partir da recomposição de memórias da origem, tenta entender o espaço, seus habitantes, a si mesmo e, de viés, o conjunto social brasileiro.

Gilda Furiati, em sua dissertação, diz que a história – de Brasília e do Brasil – se faz presente nos poemas de Behr desde os primeiros livros:

[...] a cultura interiorana e religiosa (a nossa senhora) de vivências de infância, e o sentido de ser pedestre presente em todo brasileiro [...]. As imagens dos versos de Behr nesta segunda fase trazem este tempo já marcado pela memória e pela história de outras épocas, como explica Alfredo Bosi: a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. (FURIATI, 2007, p. 45).

A partir de Bosi e Bachelard, Furiati observa que há uma atualização poética do olhar do sujeito, que busca reencontrar um passado que estava omitido. Dessa maneira, a obra de Nicolas Behr recupera o elo perdido de uma história que foi escondida:

logo depois – impossível
não notar – estão as
ruínas de Brasília¹⁶

Behr lapida o próprio olhar crítico – característico de toda a obra poética – e traz ao leitor um olhar mais testemunhal sobre o habitat brasiliense.

as mudanças no plano piloto
as mudanças em mim¹⁷

¹⁶ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 13.

¹⁷ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 44.

É possível observar que entre a cidade e a poesia não há um reconhecimento ou uma reconciliação. Como exemplo:

tuas qualidades arquitetônicas
meu defeitos poéticos¹⁸

As ideias de abandono, dor, solidão, fracasso se sobrepõem cada vez mais nos grandes espaços que trazem a sensação de sufoco, como em:

brasília é maquete
modelo reduzido
do nosso fracasso¹⁹

Bem como:

a superquadra nada mais é
do que a solidão
dividida em blocos²⁰

Começa a aparecer explicitamente o teor testemunhal. Na primeira fase, ele tinha valor de resistência, agora, na segunda fase, mais clara, aparece por exemplo o episódio do massacre da GEB (Guarda Especial de Brasília) que matou vários candangos quando reclamavam contra a comida servida na época da construção, história ainda não muito bem esclarecida. Lemos:

VIETNANZINHO CANDANGO
Ou A MANCHA QUE NÃO SAI

não se esqueçam do massacre da GEB

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

não se esqueçam nunca do massacre da GEB²¹

Nota-se, nessa poesia, que há o percurso testemunhal quanto à necessidade de não esquecimento ou de trazer a memória sobre o massacre. Percebe-se,

¹⁸ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 54.

¹⁹ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 42.

²⁰ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 75.

²¹ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 21.

com isso, um depoimento da verdade – verdade da poesia – contra a banalização da violência. Este chamamento “para não esquecer” serve de abertura, também em versos, do relato de Primo Levi, cuja contundência vale recordar:

É ISTO UM HOMEM?
Vocês que vivem seguros
em suas cálidas casas,
vocês que, voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
 pensem bem se isto é um homem
 que trabalha no meio do barro,
 que não conhece paz,
 que luta por um pedaço de pão,
 que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
 sem cabelos e sem nome,
 sem mais força para lembrar,
 vazios os olhos, frio o ventre,
 como o sapo no inverno.
Pensem que isto aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.
gravem-na nos seus corações,
estando em casa, andando na rua,
ao deitar, ao levantar;
repitam-nas a seus filhos.
 Ou, senão, desmorone-se a sua casa,
 a doença os torne inválidos
 os seus filhos virem o rosto para não vê-los.
(LEVI, 2000, p. 8)

Behr deixa de ser apenas um “eu lírico”, numa enunciação localizada, e se torna o sujeito de uma multiplicidade, de um grupo sem voz. A poesia behriana tende a expandir(-se) na tentativa de revelar o sentimento do horror. A sua poesia – testemunho do seu tempo e de outrora – indica o terror ocorrido, colocando em pauta o trágico fato histórico ocorrido em Brasília, e, por extensão, denuncia o regime político que lhe deu suporte. O poético mostra o fato histórico de um modo que, certamente, não é o mesmo da versão oficial. A palavra poética de Behr consegue costurar o discurso múltiplo e contraditório da cidade e revelar, sob nova forma, escombros de uma memória que se queria apagada.

Quando a poesia de Nicolas Behr entra no circuito, deslocam-se verdades e poderes. Todavia, as artimanhas e os tentáculos são destravados pela

recolocação do sujeito no interior desse mesmo poder. Além disso, o testemunho behriano consiste numa lacuna na sua essencialidade, ou seja, torna-se manifesto algo que não é capaz de ser revelado, não por escolha própria, mas por não conseguirem atingir a sua exatidão.

O testemunho behriano, como os demais, oscila entre o que foi dito e calado, de um lado, e entre a necessidade e a impossibilidade de representação, de outro. A carpintaria poética de Nicolas Behr localiza-se na encruzilhada entre a vontade de falar e o silêncio, com a sugestiva habilidade de se deparar com o vivido. A essência dessa intraduzibilidade é o abismo: a renúncia é incomensurável.

Há, contudo, um lugar – desentranhado do mais tangível real – que move a vontade poética de Nicolas Behr: Braxília:

imagine brasília
não-capital
não-poder
não-brasília

assim é braxília²²

Braxília soa-nos como evocação do estatuto do pensamento. Ela não deve ser concebida como expansão, poder, domínio – senão repetiria Brasília – mas como retraimento, abandono, *impoder*. Como se o pensamento também fosse chamado a cavar em si uma região de refluxo, inabitada e inabitável, uma zona de cegueira e de impossibilidade, de interrupção, a fim de que algo pudesse resultar, provir. De Behr, pode-se dizer o mesmo: é preciso que ele, enquanto sujeito, ausente-se, é preciso que ele desapareça, para que aconteça a Braxília – poesia – no desatar das amarras, em sua exterioridade autêntica e completa. Esse retraimento, esse apagamento, não significa perda e nem revés, entretanto um aspecto fundamental da relação entre lírica e sociedade, para recordar a palestra proferida por Adorno (2003) em 1957. Braxília é a representação do ato de pensar. O mesmo retraimento, o mesmo apagamento

²² BEHR, *Primeira pessoa*, p. 12.

é uma das formas de se entender a literatura de testemunho, bem como a teoria que a ela se vincula.

Francisco Kaq, no artigo “As cidades de Nicolas Behr”, revela que Braxília é a utopia pessoal do poeta que se tornou mais reflexivo e experiente, mas que ainda mostra a tensão com a cidade real, porque ela se tornou uma cidade mais excludente:

Braxília é não só imaginária, mas feita à medida do poeta: em sua grafia (como na pronúncia) já se inscreve a marca de singularidade pessoal. [...] o sujeito lírico de fato adensa-se – mais drummondiano que oswaldiano –, explorando novos recursos e dimensões, novas notas e transições sutis; estendendo uma teia de memória e afetividade sobre os espaços da cidade, onde desponta uma inaudita melancolia, ao lado de outros sentimentos mais aguerridos ou construtivos. (KAQ, 2002, p. 9)

Kaq afirma ainda que, na primeira fase da poesia behriana, a utopia falha, pois a cidade poderia “explodir” a qualquer momento.

Dedico este
canteiro de obras
(jardim-operário)
aos esquecidos de
deus que construíram
esta cidade de brasília
e que, um dia,
construirão comigo,
em sonho e sem dor,
a cidade de braxília
(pronuncia-se
brakslha, canalha)²³

A vida pedia uma esperança de viver o próprio sonho, pois os trabalhadores acreditavam que construiriam e morariam na terra construída e terminaram desiludidos e fracassados.

Parece, portanto, que Brasília foi edificada numa estrutura ilusória e incompreensível à primeira vista – o que, de certa forma poderia obstruir analisá-la pelo teor testemunhal. Assim, Braxília surge como uma estrutura

²³ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 5.

ausente da própria ausência identitária que é Brasília. A Braxília surge como o x da questão, o x da diferença, o x da arquitetura.

Para Gilda Furiati, a mudança de significante – Brasília por Braxília – faz perdurar o X, a ideia de cruz original sobre a qual foi projetado o cruzamento dos eixos:

Foi um modo que o poeta encontrou para – mesmo mudando de fonema – fazer permanente a essência da cidade e sua origem, e mesmo com a desertificação e decadência (como se verá na terceira fase da poesia), talvez poder reconstruí-la futuramente. (FURIATI, 2007, p. 51)

Ainda segundo Gilda Furiati, a poesia de Nicolas Behr realiza o *mito do recomeço* e trabalha no plano da representação simbólica, retornando ideias que estavam desordenadas. Estudando a hipótese do cientista social Márcio de Oliveira, ela percebe, junto à análise do cientista, que a versão oficial de Brasília é algo difícil de definir, pois Oliveira mostra uma grande semelhança entre esses documentos e os relatos contidos nos 18 volumes da Coleção Brasília, editados pelo Serviço de Documentação da Presidência da República. Oliveira investiga a construção de Brasília como o resultado da construção de um *mito da nação* – publicado no livro *O mito da trajetória da nação*. A conclusão que se chega é de que o próprio governo que determinou a construção da cidade foi o historiador e jornalista dos fatos ocorridos, criando um lastro histórico e social para a nova capital e independente dos fatos da história do Brasil. Para Furiati,

A criação poética de uma cidade imaginária (Braxília) – que tem passado e sonha com um futuro onde não há lugar nem para a exclusão nem para o poder – surge na esteira desta narrativa mítica. Os discursos “emoldurados de concreto e asfalto” impregnam a propaganda oficial criada pelo governo da época para justificar tanto a construção da nova nação (a partir dos antecedentes mudancistas) e seu discurso progressista, quanto para garantir a transferência da capital do litoral para o interior. A poesia cumpre aqui o seu papel: opera o “mito do recomeço” e trabalha no plano da representação simbólica, recolocando as ideias que estavam fora do lugar. (FURIATI, 2007, p. 50)

brasilíia nasceu
de um gesto primário
dois eixos se cruzando,

ou seja, o próprio sinal da cruz
como quem pede bênção ou perdão²⁴

Os habitantes de Brasília fazem o sinal da cruz uns contra os outros ou, quem sabe, contra o poder instalado. Pode-se pensar também no X como encruzilhada, ponto de interseção entre dois ou mais caminhos, ruas, estradas, etc. Ironicamente, na linguagem diplomática, quiasma é: “cruz em forma de X, posta à margem dos manuscritos para indicar a não-aprovação de algum trecho” (*Dicionário*, 2002).

Na Braxília não existe exclusão, todos são iguais na cidade. É uma

brasília
tal qual foi concebida
sem pecado original²⁵

Bem como

Braxília não
Braxília é sonho
Braxília foi construída
Com a língua
2.354 línguas polindo
As escadarias do palácio²⁶

Na terceira fase, cujo livro representativo é *Braxília revisitada vol. I*, surge uma poética voltada para a demolição do discurso vigente e mítico que, de acordo com Furiati,

[...] suportou a ideologia de construção de Brasília e impregnou o imaginário da população da cidade. Percebe-se agora que o discurso poético assume o diálogo que o poeta vem travando com os conceitos sobre o planejamento e a arquitetura urbana para a cidade e faz uma comparação: a arte de Brasília (é pra inglês/arquiteto ver) enquanto o poema assume uma postura de crítica social e já pode ser lido (hoje) por analfabetos. (FURIATI, 2007, p. 56)

²⁴ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 1.

²⁵ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 6.

²⁶ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 8.

Nicolas Behr trabalha a poesia agindo de maneira irônica, pois seu discurso é de tom burlesco, tornando fácil observar as quimeras outrora prometidas, como em

aqui se celebram
os valores
de uma sociedade

aqui se enobrece
o espírito de uma nação

blá-blá-blá brasília²⁷

O dêitico *aqui* que abre o poema que se refere a Brasília, local de enunciação, demarca certa individualidade ou talvez uma identificação do discurso oficial para com o povo, facilmente servindo de troça para quem o ouve. Além disso, o elemento *blá*, que comporá a criação do termo *blasília*, neologismo que identifica a capital federal, completa a chacota. *Blá-blá-blá* é uma expressão que designa conversa fiada ou uma afirmação de cunho mentiroso, falacioso, enganoso, a fim de mascarar o vazio de pensamento, a fim de enganar alguém ou iludi-lo. Dessa maneira, a poesia consegue desmascarar esse discurso posto, revelando que o *blá-blá-blá* é o que caracteriza Brasília. Não é à toa que em tom de solidão podemos observar um poema, do mesmo livro, sobre o que a capital federal conseguiu construir em seus habitantes:

dor arquivada
felicidade protocolada
utopia adiada

brasília é o fracasso
mais bem planejado
de todos os tempos²⁸

Utilizando termos de cunho burocrático (como já fizera em poema há pouco citado, em que retoma, parodicamente, a “Poética” de Bandeira), a poesia behriana consegue revelar o que é o ser brasiliense – revelando, *pari passu*, agruras do passado nada remoto.

²⁷ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 12.

²⁸ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 33.

Nesse trajeto, Furiati expressa que o que também emerge dessa poesia é a destituição do caráter de mito ou a banalização dos personagens que se destacaram na época, como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Burle Marx e JK – que se transformaram em “heróis intocáveis no marketing oficial” (FURIATI, 2007, p. 56).

Ironicamente, Behr resgata os nomes desses personagens, se apropriando do mito da criação, a fim de mostrar que a construção de Brasília, na realidade, fabricou a exclusão social:

evangelho da realidade
contra jotakristo
segundo são lúcio.
naquele dia, jotakristo,
subindo aos céus num pé de
pequi, disse aos candangos:
felizes os que construíram
comigo esta cidade pois
irão todos para as satélites²⁹

Gilda Furiati, tendo como base as leituras que Behr fez da obra do sociólogo Luiz Sérgio Duarte da Silva, observou que a cidade moderna oculta a limitação do sujeito moderno e seu arranjo dissimula a propriedade intrínseca do ser humano: a reflexão crítica. A teoria do sociólogo harmoniza-se com a poética de Nicolas Behr, pois

[...] o sociólogo procede a uma “abordagem estética” da discussão da modernidade cultural nas condições da periferia do capitalismo e considera o ambiente físico e simbólico da construção de Brasília como um laboratório privilegiado para o estudo de uma tragédia moderna. (FURIATI, 2007, p. 58)

Afirma, ademais, que

[...] “para o canteiro de obras do Planalto Central afluíram dois tipos básicos de mentalidades (pode-se dizer, dois mundos simbólicos concorrentes)”: as populações de regiões de pequena cidade e marcada por uma cultura camponesa (de raiz escravista) e a vertente urbana, letrada e racionalizada. (FURIATI, 2007, p. 58)

²⁹ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 86.

É interessante essa abordagem, pois Behr já tratava de tais assuntos nas fases anteriores, sobretudo na primeira, quando manifestava, já no título *logurte com farinha*, que a capital federal tem como base o cruzamento desses dois eixos: o rural e o urbano. Os argumentos de Duarte da Silva ajudam a entender, nos versos de Behr, uma importância social e política às temáticas do isolamento e da solidão. Se na fase inicial havia uma perplexidade pelos blocos e quadras por causa da beleza física, na terceira fase esses elementos são vistos como um reforço da exclusão sofrida pelos habitantes do Planalto Central. Ou seja, esse lugar – elaborado e projetado para a burocracia – não foi pensado como lugar de mescla de raças – mescla que, para Behr, seria de grande valor em termos de riqueza cultural. Com isso, lemos:

eixos que se cruzam
pessoas que não se encontram³⁰

Assim, o perfil do Planalto Central estabeleceu um cordão de isolamento entre os indivíduos, pois as pessoas não se *encontram*, não criam laços de afetividade, união ou coesão – o que facilita o governo a decretar o que bem entender. Se houvesse união, fatalmente os indivíduos não viveriam a ditadura do isolamento e tomariam outra atitude perante a exclusão.

Emblemático da terceira fase é o poema “brasília só pra convidados”, do livro *Braxília revisitada*.

brasília só para convidados
sem crachá não entra
sem carimbo não entra
sem puxar o saco não entra
sem este poema não entra³¹

Com fina ironia, confirma-se que, de fato, a capital federal foi construída somente para funcionários: os burocratas que compõem o poder. *Convidados*, no caso, são justamente as pessoas que possuem crachás e carimbos ou puxam o saco. Furiati explica que tais elementos vocabulares ligados “à cultura da tecnocracia (protocolo, crachá, carimbo)” (FURIATI, 2007, p. 60) foram

³⁰ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 11.

³¹ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 8.

explorados por Nicolas Behr e tornam inteligível, a partir da teoria do sociólogo, os traços da hierarquia burocrática. Desse modo, dá-se atenção à incompatibilidade entre os habitantes que fazem parte da máquina administrativa e os que não possuem as mesmas prerrogativas. Essas ideias podem ser ressaltadas a partir de um outro poema, do mesmo livro, que mostra até a natureza assimilando a proposta de Brasília, tomando contornos oficiais:

buritis burocráticos
demitem monótonos gramados³²

O buriti, árvore alta, encena, nesse poema, certo clima de chefe, pela sua verticalidade no espaço da natureza. Tal contexto remete à burocracia e, conseqüentemente, à hierarquia expressa na cidade de Brasília. Essa concepção é transplantada para a natureza de Brasília, enxergando-se nela formas de vida hierarquizadas, verticalizadas, marcas registradas da capital. Da mesma forma como a própria Brasília foi planejada: para a burocracia e não como um *locus* da mistura.

Nesse poema, estabelece-se bem o ideário brasiliense: o buriti (alto) é a representação do poder (burocrático) artificial e não-humano, e os gramados (baixos) são a representação do operariado, dos calangos, num período sintático que é estruturado de acordo com a tradição – no início, o sujeito “buritis democráticos”, e, logo após, o predicado “demitem monótonos gramados”.

Perspicaz o comentário de Furiati quanto a essas observações:

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

³² BEHR, *Braxília revisitada*, p. 77.

aprisionador. E a monumentalidade da cidade deve “ser esquecida”. (FURIATI, 2007, p. 61)

Parece existir certa confusão entre o sentimento humano e a artificialidade de Brasília, como um *eu* numa burocrática engrenagem:

as mudanças no plano piloto
as mudanças em mim³³

Esse estado, ademais, traz a ideia da natureza violentada assim como os moradores da capital. Nota-se isso pelo seguinte poema:

a terra bruta,
os homens brutos,
a terra vermelha,
sanguínea, deflorada

O holocausto vegetal que se inicia³⁴

O *holocausto* na natureza influencia diretamente na vida dos brasilienses. Por diversas vezes, na obra behriana, atenta-se para o cerrado como o primo pobre dos ecossistemas brasileiros, tratado como lugar desabitado, solitário, vazio – além de ter árvores tortas. Em muitos casos, foi feito um holocausto vegetal: milhares de árvores foram desmatadas sem necessidade. O próprio medo do eu lírico ser também devastado aparece no poema “EGOLOGIA”:

eu sou
mais verde
que você!
viva o meu-ambiente!³⁵

Esse *eu* behriano é contrário a uma noção “maquinicista” da vida. A vida, para Nicolas Behr, é algo que deve ser maturado, deve-se esperar pela sua própria vocação.

Em constante movimento (auto)irônico-reflexivo, Behr cria uma poesia em estado real e livre de qualquer burocracia, administração, ou hierarquização, em que todos deveriam entrar em contato:

³³ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 44.

³⁴ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 74.

³⁵ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 35.

o poema
é área pública
invadida pela
imaginação³⁶

Essa Brasília – assim como não existe um *eu* sem o *não-eu* – é o lugar poético por excelência, tem a sua própria lei e seu próprio fim. A linguagem a ausência de limites da cidade brasiliense, reconectando elementos perdidos pela opressão da cidade contra o povo.

Furiati comenta, em sua excelente dissertação, os sonhos proféticos do padre italiano Dom Bosco, colocado na instância mítica por fazer menção à terra prometida, relatada na Bíblia sagrada. O padre conjecturou o local da terra prometida no mesmo paralelo onde está construída a capital federal, ou melhor, o padre deduziu que a terra prometida estaria justamente entre os paralelos 15 e 20 do hemisfério sul: um lugar de bastante riqueza, próxima a um lago:

Entre os paralelos de 15° e 20° havia uma depressão bastante larga e comprida, partindo de um ponto onde se formava um lago. Então, repetidamente, uma voz assim falou: “quando vierem escavar as minas ocultas, no meio destas montanhas, surgirá aqui a terra prometida, vertendo leite e mel. Será uma riqueza inconcebível.” (FURIATI, 2007, p. 66)

A frase “de onde fluirá leite e mel e será uma riqueza inconcebível”, fora de contexto, foi apropriada pelo discurso oficial manipulando-a a seu bel-prazer a fim de alimentar uma aura mística em torno da cidade. Furiati ressalta:

O texto do padre italiano é exaustivamente mencionado em numerosas publicações da época, que consideram Dom Bosco como sendo o profeta da cidade que um dia haveria de erguer-se no planalto central do Brasil. Mas a afirmação foi resultado de erros na tradução e recebeu inúmeros questionamentos e, como explica Augusto Areal no *Mitos e informações erradas sobre Brasília*, em nenhum momento as profecias de Dom Bosco falam em civilização ou em cidade. (FURIATI, 2007, p. 66)

³⁶ BEHR, *Brasília revisitada*, p. 23.

A essência do mito não é o pensamento, mas, sim, o sentimento ou a experimentação. O modo de olhar a vida não é analítico com suas fronteiras, ao contrário, mostra-se sintético e relativo ao todo contínuo e ininterrupto. Fica claro que Behr considera, da mesma maneira, a natureza um lugar de intensa interação e simbiose com o homem, tanto no plano da produção, quanto no aspecto simbólico. Esse projeto behriano pode ser consequência da mistura racial que originou Brasília: os remanescentes da cultura mais antiga dessa cidade podem ser os responsáveis por porções míticas mais antigas. Dessa maneira, a construção da nova capital federal, que seria um elemento a acrescentar à história desse lugar, tornou-se um elemento desintegrador da cultura subjacente.

Se na terceira fase de sua obra Nicolas Behr tenta-se voltar para a experiência do mito, é para justamente entendê-lo, porque, dessa forma, entende-se a si mesmo, com a intuição de afugentar o medo e/ou a insegurança – o que, às vezes, pode soar como certo sentimentalismo, como ele diz em *Braxília revisitada*:

meu olhar distorcido sobre ti
meu olhar cego meu olhar doce

meu lirismo não amoroso
te cantar é desencantar³⁷

Essa tentativa parece querer constituir o sujeito como consciência coletiva e não individual, pois, com a repressão, desfizeram-se os laços comunitários da cidade.

Se uma das características do mito é a não-comprovação, a não-apresentação como uma verdade, em Brasília, parece que a não comprovação de uma identidade souu ditatorial, repressiva, já que impuseram certa história oficial desse lugar. A maquinaria poética behriana busca o retalho que foi descosturado dessa imposição oficial.

³⁷ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 95.

Tentando desmascarar a aura mítica da Brasília como cidade divina, Nicolas Behr utiliza-se da ironia, desmitificando assim essas considerações falaciosas:

... “aparecerá neste
sítio a terra prometida
donde fluirão leite e
mel”. ô seu dom bosco,
cadê o leite?
cadê o mel?
cadê o meu pão
com manteiga?³⁸

De modo lúdico e coloquial, mas expondo algo terrível – visto que faltam alimentos ou, em outro plano, não há prazer, pois também faltam *leite, mel* ou *pão com manteiga* –, a mensagem da poesia revela um conflito ou uma perturbação contínua do viver na capital federal:

Usando apenas de ironia, o pequeno verso de Nicolas Behr desmitifica o sonho de Dom Bosco, mostrando uma realidade bem diversa daquilo que foi prometido no discurso do governo. Ao acrescentar ao leite e mel “o meu pão com manteiga”, o verso desfaz o engano da imagem de “riqueza inconcebível” e de “terra prometida”, construída para Brasília e divulgada nos livros oficiais sobre a cidade. Para obter efeito imediato na comunicação, o poema usa no diálogo com o santo um linguajar bem popular (“ô seu dom bosco, cadê”). (FURIATI, 2007, p. 67)

As indagações mostram que o eu lírico já sabe da resposta, pois o paraíso prometido não existe, a suavidade que outrora fora prometida para esse lugar não chegou. Quiçá, perversamente, a cultura religiosa que serve para religar o homem ao espírito elevado, transcendente, mítico, oferecido como remédio contra o cansaço do cotidiano é desmascarada, ou seja, são revelados seus intuitos. De modo sarcástico, a poesia behriana, em todas as fases, apresenta as crises sociais e existenciais e, com isso, força a abrir frestas, desfazer o mundo bárbaro e insólito do cotidiano.

Vale ressaltar que a linguagem coloquial do poema não é fortuita ou esparsa, com a finalidade de apenas salientar um gosto ou tipificação. O coloquialismo assenta o poema na vida cotidiana, como nos manifesta Almeida Pinto, no livro *Poesia de Brasília: duas tendências*:

³⁸ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 4.

Não se trata de coloquialismo esporádico, de emprego de uns poucos termos do linguajar comum para realçar determinadas passagens do poema; trata-se de coloquialismo usado em caráter sistemático nos textos, de uma linguagem próxima à que se poderia encontrar em uma situação vulgar da vida cotidiana. (ALMEIDA, 2002, p. 81)

Nessa terceira fase, Nicolas Behr apropria-se das crônicas que Clarice Lispector produziu sobre a sua viagem à capital federal, trazendo para o trabalho poético, criticamente, as leituras que faz:

Os textos estruturadores são uma fonte de inspiração para o poeta no seu percurso da construção da palavra, onde o tempo retrocede em busca das explicações que justifiquem um futuro de decadência e de ruína da sociedade. (FURIATI, 2007, p. 68)

Percebe-se que, por meio das crônicas clariceanas, Behr depara-se com os dispositivos fundamentais para essa parte da obra poética carregada “de subjetivação e crítica social mordaz à cidade planejada” (FURIATI, 2007, p. 68). Por exemplo, fala-se da crueldade da cidade que expede a solidão e, sobretudo, o mistério aos visitantes, pois Clarice Lispector, nas crônicas, revela a cidade na sua forma paradoxal, onde “o passado se cruza com o futuro no tempo presente, criando imagens dialéticas ao mesmo tempo de luz e de assombro, um lugar de nuvens e de ratos” (FURIATI, 2007, p.69).

Fica claro que tanto Clarice Lispector quanto Nicolas Behr buscam incessantemente tomar consciência do passado pelos vestígios da origem de Brasília. Clarice menciona, inclusive, em diversos textos, que a criação da capital federal desloca-se junto à sua própria demolição, sem passado e sem futuro. Enfim, nessa parte, Brasília é ressignificada por Nicolas Behr, ironicamente, a fim de restaurar a memória da história e da construção da capital federal.

Vale ressaltar, ademais, que há outros temas que permeiam a extensão da obra poética de Nicolas Behr como:

a) a reflexão sobre o ato da escrita:

morder
o poema
até sair
outro poema

o poema que saiu foi este³⁹

b) o ofício de ser poeta:

dizem que a minha dor
ainda não é poesia

não tenho fingido
o bastante?

tem que doer de verdade
pra ser poesia?

precisa machucar tanto?
pra que ferir?

eu gosto mais
quando você é suave

eu gosto mais
quando você me abraça⁴⁰

c) o tempo:

o tempo existe para
que tudo não
aconteça de uma
só vez⁴¹

d) a loucura:

que seja
bem-vinda
a loucura

que tome conta de mim
como um banho quente

que eletrize meu corpo
e faça eu entender tudo

só não me jogue na sarjeta,

³⁹ BEHR, *Peregrino do estranho*, p. 42.

⁴⁰ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 60.

⁴¹ BEHR, *Peregrino do estranho*, p. 36.

só não me separe da minha
família, só não me empurre
para as rodovias
com os andarilhos, que essa
loucura eu não mereço⁴²

e) o suicídio:

FANTASMAS QUERIDOS

os sete suicidas deixarão que eu
passe incólume pela sala
novamente?

sairão do meu caminho, como
sempre, e sentarão,
ensanguentados,
no sofá?

ensanguentados
me contem, fantasmas queridos,
do arrependimento tardio,
da volta à vida⁴³

f) o corpo (habitação estranha):

apesar de viver no meu corpo,
tenho como hábito não o habitar

estranho este corpo, evito-o
(na verdade, maltrato-o como tudo que amo)

(por isso e por si só o poema
toma corpo e incorpora o medo de si mesmo)

confesso, constringido,
que, às vezes, habito este corpo sim
mas moro num apartamento
(quatro paredes sem pele)

às vezes nos encontramos – eu e meu corpo –
e nos estranhamos
corpo – este objeto móvel, falante, tubo digestivo –
que me acompanha e que não ouço

a quem interessar possa, informo que
a partir da semana que vem
não morarei mais em mim

me mudarei para taguatinga⁴⁴

⁴² BEHR, *Primeira pessoa*, p. 94.

⁴³ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 80.

g) o amor (impossível):

AO AMOR IMPOSSÍVEL

amo-te e não sabes que te amo
existes e não sabes que existes
meu amor impossível

meu amor impossível é simples,
necessário, bonito e descomplicado
como este poema (meu amor
impossível é a própria poesia,
palpável, em forma de mulher)

impossível é aquilo que não é,
não existe ou não pode acontecer
mas o meu amor
pelo meu amor impossível é,
existe e acontece

sinta-o⁴⁵

h) a morte:

NÃO SAIRÁS DAQUI VIVO

a palavra morte quer sair viva do poema

(a palavra morte não vai sair viva do poema)

moribunda palavra morte
insubstituível palavra morte
imortal palavra morte
podre palavra morte
execrável palavra morte
desprezível palavra morte
previsível palavra morte

te condeno a não ter nome
te condeno a não ser palavra, código,
disfarce, adereço, fetiche
te condeno a não existir, a não ser

estás extinta para todo o sempre
em todas as línguas, falas, dialetos e gestos
te condeno a não ter som, a não ter sentido
para que não existas, palavra morte
para que não aconteças
para que não nos atormentes

⁴⁴ BEHR, *Peregrino do estranho*, p. 74. Taguatinga é a mais importante cidade-satélite do Distrito Federal. Apesar de conhecida como a primeira cidade-satélite de Brasília, já existia na época a "Cidade Livre", atual Núcleo Bandeirante.

⁴⁵ BEHR, *Peregrino do estranho*, p. 22.

para que sejas apenas humilde,
imprestável, minúscula e insignificante palavra⁴⁶

i) o cerrado:

o cerrado é milagre, como toda a vida
(é também pedaço do planeta que desaparece)
abraço meu irmão pequizeiro
ando de mãos dadas com as sucupiras
os jatobás sorriem
as perobas não dizem nada, apenas sentem
minhas amigas abelhas são filhas das flores
[...]
antes de terminar pergunto: quem vai pagar
o preço de tamanha destruição?
“daqui a cem anos estaremos todos mortos”,
disse alguém.
certo. estaremos todos mortos,
mas nossos netos, não

o cerrado é milagre minha gente⁴⁷

Esta brevíssima antologia quer, tão-somente, indicar a diversidade temática deste poeta que obteve certo reconhecimento ao ser indicado, com a coletânea *Laranja seleta*, de 2007, aos concorridíssimos prêmios Jabuti e Portugal Telecom. Para um poeta que se diverte açoitando a crítica literária, não é pouco.

⁴⁶ BEHR, *Peregrino do estranho*, p. 76.

⁴⁷ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 109

3. POEMAS À PROVA

3.1 – “SQS ou SOS / Eis a questão!”: e agora, Brasília?

Silviano Santiago, no capítulo “Poder e Alegria”, do livro *Nas malhas da letra*, diz sobre a literatura brasileira pós-64:

De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos. (SANTIAGO, 2002, p. 14)

A literatura e, de forma geral, a cultura brasileira pensa sobre a forma como atua o poder. Com isso, houve um recrudescimento no espaço da crítica cultural mais radical e incisiva contra qualquer forma de autoritarismo, principalmente na América Latina, pois “tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional” (SANTIAGO, 2002, p. 14).

A literatura brasileira pós-64 aproximou-se da hispano-americana, retomando aspectos da literatura fantástica e também se aproximou do “esforço universalista dos vários concretismos” (SANTIAGO, 2002, p. 14). Com os regimes autoritários a todo o vapor, tanto no Brasil quanto na América Latina, a violência burocratizada foi descoberta. Santiago ressalta que a opção dramática nas obras brasileiras era

[...] pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras “naturais” do país. (SANTIAGO, 2002, p. 19)

Segundo Silviano Santiago, podem-se enumerar os seguintes temas: a indignação contra violência, as origens do poder na sociedade ocidental – e, também, da época colonial brasileira, no tenentismo de 30 e no Estado Novo –, a censura da imprensa e o cotidiano. Consoante Santiago:

Colocar corretamente a questão do poder (e isso foi o que o melhor da produção literária fez) já é investir contra os muros que se ergueram impedindo que o cidadão raciocinasse e atuasse, constituísse o seu espaço de ação e levantasse a sua voz de afirmações. É orientar, pois, o país para uma necessária democratização, ainda que esta tenha chegado só sob forma institucional. É também investir contra o silêncio a que o já oprimido economicamente ficou reduzido, perdendo os direitos trabalhistas e reivindicação de classes. É dar voz, portanto, a todos e a qualquer para que possam manifestar desejo e vontade políticos no plano nacional, comunitário e profissional, para que mais tarde possam ser constituídos governos e organizações sindicais dignos de nome. (SANTIAGO, 2002, p. 20)

Transpondo essa noção para o contexto de Brasília, sabia-se que o poder subsistia, mas não se sabia onde se localizava, pois dele não se participava, era extraterritorial. Aparecem mesmo códigos revelando que nesse lugar as coisas têm um quê de kafkiano, como neste exemplo:

SQS415F303
SQN303F415
NQS403F315
QQQ313F405
SSS305F413

seria isso
um poema
sobre Brasília?
seria um poema?
seria Brasília?⁴⁸

Nesse caminho, em paralelo ao desenvolvimento da capital federal do Brasil, Santiago informa como a modernização e a industrialização do país estavam sendo feitas:

[...] à custa de tiros de metralhadora e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país, já fora dos padrões universais de justiça, por efeito de uma colonização europeia que se valeu de meios de transformação hoje reconhecidamente discutíveis. (SANTIAGO, 2002, p. 20)

Em direção contrária ao que se percebia no silêncio cultural pós-68 – pós-euforia tropicalista –, as palavras vigentes eram “revolução” e “mobilização”. O cinema e a música (artes do público) tiveram importância salutar debaixo do terror da censura política violenta, insurgindo-se na tentativa de revelar

⁴⁸ BEHR, *Poesília: poesia pau-brasília*, p. 9.

espaços alternativos para a produção intelectual e artística. Silviano Santiago ressaltava que o artista e o intelectual brasileiros, a fim de exporem o poder reacionário, tiveram de se distanciar dele. Por esse motivo, a postura política dos artistas e dos intelectuais pós-64 parece ser de um total descompromisso com qualquer trabalho desenvolvimentista do país⁴⁹. No caso específico da obra de Nicolas Behr, observa-se que a poesia busca remexer a memória de Brasília, escapando, logicamente, da história oficial – *emoldurada de concreto e asfalto* – produzida pelo governo oficial. Em sua poesia, a voz poética urgente quer se libertar, ou liberar muitas vozes, dos blocos, eixos e quadras criados em Brasília. Para fugir disso, o poeta criou a sua escapatória: Braxília:

no setor poético sul
saio pela emergência

no setor mortífero norte
escapo pela válvula

no setor da radioatividade sul
aperto o botão de alarme

vou entrar numas
pra sair dessa
e não cair em outra⁵⁰

Essa voz que soa na poesia behriana é resultante de uma resistência via linguagem, como se jorrasse sangue do corpo do papel. É contundente a afirmação de Adorno no que concerne a essa voz que escapa do sujeito e se estabelece na própria poesia: “As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz” (ADORNO, 2003, p. 74).

Nesse lugar em que a voz soa, a lírica não se expõe segundo os gostos do social, já que ela se evade justamente no local em que ela não envia sinal

⁴⁹ De acordo com Santiago, a literatura pós-64 não traz a marca da literatura política do período anterior (de achar que tudo está bem socialmente). Com isso, evitam-se os contornos retóricos e, por sua vez, os escritores pós-64 mostram sua obra “com rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial” (SANTIAGO, 2002, p. 21). Estas “rachaduras” se aproximam das características marcantes da obra poética do brasiliense (embora nascido em Mato Grosso) Nicolas Behr.

⁵⁰ BEHR. *Laranja seleta*, p. 74.

algum, mas expressa uma afinação com a própria linguagem cuja voz não representa exclusivamente o indivíduo, mas uma comunidade.

Nicolas Behr, investido da aura brasiliense em seus poemas, revela a mudança do lugar no Distrito Federal através de um eu lírico sufocado em seu exílio (Brasília) e relata aqueles “negros verdes anos”, os 70, e a perigosa experiência que se abriu com a poesia. No Brasil, o início da década de 70 trouxe o embrutecimento da ditadura, a todo vapor, com a edição do AI-5, em 13/12/1968, que abalou os sistemas culturais e políticos dos anos 60, instituindo, por exemplo, o exílio político. Por esses motivos, tinha-se a percepção de um vazio cultural. Nicolas Behr, em Brasília, em meio à insatisfação do período no qual estava imerso, euforicamente, despertou para a produção poética mimeografada, já que para ele existia uma forte necessidade de novas formas e espaços para a poesia e, também, para *despressurizar* a vida. Como exemplo disso, observe-se um poema retirado do livro *Viver deveria bastar*, inserido na coletânea *Primeira pessoa*:

poesia é portal, refúgio
poesia é quarto escuro
poesia é o esconderijo
secreto da alma
poesia é libélula
garça distraída
nuvem arisca
pedra no caminho
andarilho sem destino

poesia é consolo
abraço bem dado
beijo de amigo

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

poesia despressuriza⁵¹

Bem como este outro exemplo:

a poesia me faz companhia,

⁵¹ BEHR, *Primeira pessoa*, p. 135.

companhia invisível,
silenciosa, perturbadora⁵²

Por que não pensar, além dessas considerações, que a voz poética, ou a criação de Brasília, não tem a função de tirar o Ego do recinto fechado que é, nesse caso, Brasília? Por esse viés, tudo aquilo que coage o ser fragmenta o corpo e o virtualiza para se criar outro, pois só assim esse ser encontra uma forma de conseguir escapar da repressão do poder. Parece que quando há uma decomposição ou desfiguração do ser, assim como ocorreu com os sobreviventes nos campos de concentração, a vida reage e inventa novas conexões e novas potências. Foi assim que a cultura brasileira, na tentativa de resistir, mesmo que não conscientemente, foi fundo em certas questões radicais (drogas, suicídios, guerrilhas, *trips*), como se vê nestes poemas:

se eu me
matasse
estaria
matando
a pessoa
errada⁵³

UM DE NÓS DOIS

sair de cena sem sair da vida⁵⁴

Nessa tentativa, ocorre, por vezes, algo apontado por Adorno em textos diversos: um Eu que quer escapar da alienação. Como exemplo, um poema do livro, de título bem sugestivo, *Peregrino do estranho*:

apesar de viver no meu corpo,
tenho o hábito não o habitar

estranho este corpo, evito-o
(na verdade, maltrato-o como tudo que amo)

(por isso e por si só o poema
toma corpo e incorpora o medo de si mesmo)

confesso, constrangido,
que, às vezes, habito este corpo sim

⁵² BEHR, *Primeira pessoa*, p. 124.

⁵³ BEHR, *Peregrino do estranho*, p. 82.

⁵⁴ BEHR, *Peregrino do estranho*, p. 77.

mas moro num apartamento
(quatro paredes sem pele)

às vezes nos encontramos – eu e meu corpo –
e nos estranhamos
corpo – este objeto móvel, falante, tubo digestivo –
que me acompanha e que não ouço

a quem interessar possa, informo que
a partir da semana que vem
não morarei mais em mim

me mudarei para taguatinga⁵⁵

Aqui se faz importante recordar o comentário de Flora Sussekind em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, no capítulo “Censura”: uma pista dupla, no que diz respeito ao modo de enfrentamento da censura nesse período:

[...] a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística. (SUSSEKIND, 1985, p. 10)

Essa fase plúmbea configura-se pelo mal-estar experimentado, cedendo lugar à experiência pessoal como lugar de atualização da crítica social. Em detrimento do formalismo burocrático academicista, Behr empresta à própria experiência um caráter de alteridade (assim como Wally Salomão, em primeira pessoa, com ironias certeiras e um alto grau de humor), criando uma resposta ao difícil momento de Brasília e também do Brasil. Brasília é feita uma miniatura do Brasil: a crítica local tem cor nacional.

A maquinaria poética de Nicolas Behr percorre os novos rumos do Brasil com a criação de sua nova capital federal. Behr representa-se a si e, sem dúvida, a uma grande comunidade “brasilerica”. Dominado pela aura de um novo Brasil, com a interiorização da capital federal, o país imaginava que Brasília seria um novo momento, de povo nutrido pelos

⁵⁵ BEHR, *Peregrino do estranho*, p. 74.

[...] anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico, pelo sonho realizado da construção de Brasília. Os “cinquenta anos em cinco” da propaganda oficial repercutiram em amplas camadas da população. (FAUSTO, 2002, p. 422)

Mas essa situação revelou a sua face aterradora. Nesse ínterim, insurge-se contra esse poder uma voz poética que traça os contornos de uma Brasília plantada no meio do cerrado e cruel com seus verdadeiros criadores: os candangos.

subo aos céus
pelas escadas rolantes
da rodoviária de Brasília

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

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

o padroeiro desta cidade
é Dom Bosco
ou Padim Ciço?⁵⁶

Percebe-se uma experiência radical, tensa, em relação ao traçado arquitetural da nova capital ordenado, lógico, ortodoxo:

blocos eixos
quadras
senhores, esta cidade
é uma aula de geometria⁵⁷

Cabe ainda um outro exemplo, que abre o livro *Poesília: poesia pau-brasil*, que remete o leitor diretamente a questões largamente disseminadas nos poemas desse livro:

entre,
entre por favor
entre blocos
entre quadras
entre,
entre por favor⁵⁸

⁵⁶ BEHR. *Laranja seleta*, p.75.

⁵⁷ BEHR, *Restos Vitais*, p. 22.

Há ambiguidade no léxico “entre”: uma preposição que pode significar “no meio de”, “no intervalo de” ou “dentro de”, e que, por outro lado, remete para a ideia do imperativo do verbo “entrar” – nesse caso, pode-se pensar em transposição, evasão nos poemas do livro. Além disso, “blocos” e “quadras” podem ser uma referência à poesia ou à cidade. Neste último, em especial, sendo um bloco ou uma quadra a tentativa é desautomatizar o leitor de sua rotina cansativa e exaustiva, no cotidiano da urbe.

Por diversos momentos, essa voz poética lança-se num estado de completa desolação em que o eu lírico sente-se deslocado da cidade, como no exemplo a seguir:

VOZES DO CERRADO

brasília, brasília
onde estás
que não respondes?!

em que bloco,
em que superquadra
tu te escondes?!⁵⁹

A poesia de Nicolas Behr tenta deformar a forma arquitetural de Brasília na busca por uma outra configuração mesmo que, para isso, beire à loucura. O resultado é um tanto melancólico, pois esse gesto de traçar e retraçar os limites é a tentativa de recompor os limites do Eu perdido, evadido. Essa poesia visa, no limite do campo de representação, a um encontro com um improvável local de origem.

A poesia de Nicolas Behr tenta fugir à normalidade que se instaurou em Brasília – normalidade essa que faz com que se esqueçam de onde tal cidade surgiu –, tenta fazer as pessoas saírem do estado anestésico: para Nicolas Behr, Brasília surgiu do nada, o cerrado, ironicamente, foi criado após a construção da cidade. O Eu da poesia behriana deixa sangrar, na tentativa de

⁵⁸ BEHR, *Poesília: poesia pau brasília*.

⁵⁹ BEHR, *Poesília: poesia pau brasília*, p. 74.

agudizar um vínculo com a vida. A forma poética age contra a alienação do cotidiano em que as pessoas estão mergulhadas. Assim, é nessa busca que se abandonam os limites representacionais de uma poesia que se diz bela e pura, elevada, para uma poesia não-elevada, coloquial. A linguagem, ao mesmo tempo em que está acima do poeta e não apenas mostra o que há a sua volta, não é elevada à categoria do sublime, do excelso. Essa poesia mostra, ainda, que a linguagem possui uma grandeza ética que os homens “empoderados” não possuem.

A crise do estar excluído no seu próprio lugar, Brasília, aparece como permanente e perpétua, embora, para Nicolas, seja produtiva no sentido de servir como catarse, ou melhor, revela-se a necessidade de exorcizar o sofrimento, que nunca acaba. Constrói-se um sujeito que não cria laços com a Brasília oficial, porque é cético com ela, mas tenta engendrar tentáculos com a Brasília utópica: Braxília. Talvez seja por isso que percebemos a poesia behriana como de *circunstância*, que fala do instante banal, mas que carrega um significado monstruoso. Além disso, é um labor poético que lança mão de ironias e chistes na tentativa de fugir da repressão imposta pelo sistema vertical do governo JK e mesmo da arquitetura de Brasília, na tentativa de representar um outro real cotidiano de Brasília. Entretanto, é uma poesia que olha a superfície, distende e a aprofunda, como em “Superquadradas”:

SUPERQUADRAS

na entrada
um quebra-molas
e uma banca de jornal

blocos blocos blocos
blocos blocos blocos
blocos blocos blocos⁶⁰

O quebra-molas é um modo de chamar o motorista à atenção a fim de que se ande mais devagar. Assim, no poema, parece uma metáfora para que se tenha um cuidado ao entrar na “superquadra”. O próprio poema, pois, em sua segunda parte, apresenta, num viés concretista, a fisionomia da própria

⁶⁰ BEHR, *Laranja seleta*, p. 63.

superquadra brasiliense, do compartimento quadrado construído com a palavra “blocos”. Desse modo, a cautela com tal lugar é a experiência do eu lírico sobre sua vivência, como uma proposta ao leitor de não se identificar com a estrutura erigida em Brasília. Curioso o comentário de Nicolas Behr no livro de entrevistas *Eu engoli Brasília* quando ele se refere às superquadras: “A superquadra, para mim, era uma coisa realmente nova, impessoal e aterradora. Saí do mato para morar na maquete.” (MARCELO, 2004, p. 55). Lemos, sobre a superquadra, em *Braxília revisitada*:

a superquadra nada mais é
do que a solidão
dividida em blocos⁶¹

Dessa forma, pode-se perceber um elemento da poesia behriana: colocar-se contra um Eu que pode se tornar uma maquete, ou melhor, um Eu que se reduz às regras impostas. Esses “blocos” possuem brechas, lacunas por onde a vida pode se organizar de uma outra forma e criticar a esquizofrenia do poder, mostrando os estratagemas frustrados – artifícios para se proteger dos excluídos que ele mesmo gestou. É nesse sentido que a poesia se diferencia da burocracia estatal ou de uma literatura que *atravessa* o conservadorismo hierárquico, conforme é dito pelo próprio poema retirado do livrinho *Saída de emergência*:

minha poesia
é o que eu estou
vendo agora:

um homem
atravessando
a superquadra⁶²

Nicolas Behr mostra a disfunção que o poder causou a si mesmo e que, na verdade, mostrou sua fraqueza. Assim:

jk perdeu.
Brasília não existe⁶³

⁶¹ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 75.

⁶² BEHR, *Laranja seleta*, p. 63.

⁶³ BEHR, *Braxília revisitada*, p. 7.

A arte de Nicolas Behr possui vários aspectos que mobilizam o leitor. De imediato, chamam a atenção os poemas curtos, diretos, secos (às vezes derramados, com pendor à pieguice – que, em geral, em novo golpe, ganha um tom autoirônico). O humor, às vezes negro, está sempre presente. A crítica ácida ou suave, como quem, em vez de perfurar o oponente, prefere rir dele. Observamos que, desde a primeira fase ressaltada por Gilda Furiati, a ironia trabalha como reação à repressão e ao medo do poder abstrato que cerceia os seres e os corpos. Pode-se dizer que, nas duas primeiras fases, há uma tentativa de entender a cidade de Brasília. Já na terceira fase, o poeta entende bem o teatro arquitetado e vê que não há saídas a não ser pensar em si mesmo enquanto sujeito inserido no sistema social. Nicolas Behr percebe a intensa urbanização e se volta para o meio-ambiente.

Nos poemas, observa-se que a linguagem não é tratada como um obstáculo, mas sim como um horizonte a ser projetado. Há um sistema que interage nesse universo poético como que atravessado por feixes que dão acesso ao mundo e permitem olhá-lo como possibilidade a fazer algo, uma abertura sem fim para o exterior. A poética behriana não é um interior que tenta entender o exterior, mas um corte que polariza o exterior e o interior. Não parece, na carpintaria poética de Nicolas Behr, que se trata de uma teoria da totalidade segundo algumas teorias pós-modernistas. Se assim o fosse, poder-se-ia afirmar um colapso de modelos representacionais, por exemplo. Contudo, o sujeito de sua poesia vive na intimidade da linguagem, ou seja, vai bem além dela.

Dessa maneira é interessante notar que o testemunho behriano fragiliza a metáfora poética subjetivamente imaginativa. Na base de seu discurso está o usual, o cotidiano, que só aparentemente não causa estranheza, mas que também não constitui uma linguagem objetiva, pois sua poesia assenta-se num particular, mas revela um universal diferente. Talvez seja por isso que a poética behriana mostra-se fragmentada, às vezes abjeta, incomodada com o estado das coisas. Sua aparente espontaneidade se dá quase que programaticamente, segundo a célebre máxima marginal: poesia & vida. O texto poético é uma região residual da liberdade num mundo assustador e

quantificador: dessa perspectiva, consegue-se perceber como Nicolas Behr exerce a política, não no sentido de organização de um Estado, mas no sentido de revelar o terror ou, quem sabe, os encantos de um sistema, as armadilhas e a subversão no seio do sistema.

Nicolas Behr testemunhava sua vivência em Brasília e na maioria das vezes o seu testemunho era na verdade um questionamento sobre a própria cidade, seus moradores, a arquitetura brasiliense, o poder e seus desmandos, os candangos. Era uma tentativa de interrogar o seu *locus* para, então, tentar entendê-lo. Na produção poética de Nicolas Behr, destaca-se uma voz que mostra a estrutura excludente emblematizada neste signo múltiplo chamado Brasília. Da mesma forma, depreende-se que a poesia behriana é indício de um presente vindo direto do passado, são histórias, testemunhos de um tempo que muitos não viveram, mas que podem vivenciar por intermédio do poeta. Afinal, não tem sido, nos últimos milênios, esta a função dos poetas, pelo menos dos grandes e bons? Poesia que ensina sem que se perceba?

A obra poética de Nicolas Behr faz-nos refletir sobre o estado de exceção em relação à necessidade do sujeito e sua relação com o simbólico, sobretudo aquele que está imerso na cidade de Brasília – porque o simbólico, nesse caso, está sendo elevado a termos de lei. Tal sujeito, frente ao seu encontro com o real, tem que lutar para que algo saia da norma e se instaure de outro modo. Essa necessidade é relativa ao sujeito, pois é algo da ordem da singularidade que questiona a lei. A exceção que subjaz evidencia a singularidade de cada sujeito frente a sua história, frente à lei. O sujeito behriano é a exceção que questiona continuamente a lei, a regra instaurada pela grife “Brasília”.

Em alguns poemas, a ideia de encarceramento, de asfixia, revela-se na própria arquitetura. Os candangos aparecem, por vezes, não se reconhecendo e sentindo-se invadidos pelo poder repressor do qual não conseguem escapar. Na poesia de Behr, eles não são idealizados. Vale constatar que tudo o que eles têm em comum – o seu sofrimento inútil, sua capacidade de resistência, sua astúcia – é mais importante e eloquente do que aquilo que os separa. E isso, na obra de Behr, engendra formas de solidariedade que nascem do

reconhecimento mútuo das diferenças e da multiplicidade pela arte. Uma solidariedade não de população, das massas, mas da conectividade entre o povo brasiliense e todo o povo brasileiro. De uma outra perspectiva, parece que os detentores do poder desinformam o povo sobre os meios de resistência a fim de desestimulá-los. Assim foi com a censura e é, agora, com as formas de alienação integradas na mídia. Nesse ínterim, pode-se observar que os candangos e quem está fora do poder localizam-se num estado de dominação, de incerteza, em que não existe nada além do risco, pois, fora desse contexto, parece haver uma situação perigosa. Por exemplo:

O HORROR, O HORROR

como, depois de ler nos jornais
a notícia da morte do menino,
que foi torturado
com óleo quente
para revelar o paradeiro do pai,
escrever um poema?
como se olhar no espelho?
como dividir com vocês todos
esse ar que respiramos?
como ficar indiferente
e passar à próxima página?
como sair na rua e desejar
bom dia aos que passam?
como continuar vivendo?⁶⁴

Nesse poema de título “O HORROR, O HORROR”, nota-se um *eu* desesperado com as atrocidades que todos vivenciam, mas que, problematicamente, tornam-se invisíveis por conta da sua banalidade.

Diante desse aspecto, o poema relaciona-se com a frase de Adorno, em “Crítica cultural e sociedade”: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (ADORNO, 1998, p. 26).

Nesse poema de Behr, assim como na reflexão de Adorno, irrompem-se desafios, como o compromisso com a não-destruição da vida e do social. Considera-se, então, que o horror dos campos nazistas e a morte do menino

⁶⁴ BEHR, *Laranja seleta*, p. 162.

obrigam a busca pela compreensão de tais acontecimentos, sendo essa perspectiva fundamental para a teoria da literatura de testemunho, sobretudo para sua reflexão sobre catástrofe e representação. Vemos, na poesia de Nicolas Behr, a destruição das normas sociais, o arruinar dos referenciais identitários, a desconfiança do mundo, a presença fantasmagórica dos campos de concentração, lugar do qual não se sabem os limites. Será que essa poesia então não permitirá que Auschwitz e a morte do menino aconteçam novamente? A violência do opressor ao oprimido não é também culpa de todos? Instaura-se aqui uma mescla de terror pela violência e reverência pelo oprimido.

Assim como em Adorno, ficamos entre recusar a produção “irresponsável” e “alienada” de arte após os massacres de Auschwitz – ou após o assassinato do menino – e buscar entender este que nos fere – e expressar essa dor. A violência que, há cinquenta anos, apresentava-se com a face da legitimidade para aqueles que nutrissem a esperança abstrata e a ilusão de uma transformação total está, após a experiência do nazismo e do horror stalinista – e, nesse caso, do assassinato que vai ressoar na própria criação de Brasília –, entrelaçada naquilo que deveria ser modificado a fim de que as atrocidades não se repetissem.

Retomaremos poemas para fixar a presença obsessiva de Brasília na poesia:

Evangelho da realidade
Contra jotakristo
Segundo são lúcio.
Naquele dia, jotakristo,
Subindo aos céus num pé de
Pequi, disse aos candangos:
Felizes os que construíram
Comigo esta cidade pois
Irão todos para as satélites⁶⁵

blocos eixos
quadras

senhores, esta cidade
é uma aula de geometria⁶⁶

⁶⁵ BEHR, *Braxília Revisitada*, p. 86.

⁶⁶BEHR. *Laranja seleta*, p. 58.

VOZES DO CERRADO

brasília! brasília!
onde estás
que não respondes?
em que bloco
em que superquadra
tu te escondes?⁶⁷

tem alguém cutucando o teto
e fazendo muito barulho

não sei se quer falar comigo
através de um código qualquer

vai ver nem sabe
que aqui mora alguém

e talvez esteja apenas
tentando matar as baratas
que correm pelo teto⁶⁸

Brasília mostra-se uma cidade desesperadora, desumana e fria; não há nomes de rua, só números. O ser brasiliense, enquanto um número, e a estrutura urbana de Brasília mostram-se problemáticos e desconstruídos nos poemas. O entendimento da capital federal produz um desentendimento, uma experiência, um choque. À cidade não se cola uma ideia de vida e de experiências humanas, mas sim de imagem ausente, vazia e geométrica. É nessa ausência que o sujeito da poética behriana se inscreve. O próprio cotidiano sufoca e deflagra um estado-limite. Como exemplo, o poema, sem título, retirado de *Grande Circular*:

amanhã é mais um dia de trabalho
que vou enfrentar
com este poema no bolso⁶⁹

Em oposição direta a Brasília, sobleva-se a manifestação poética, como este poema retirado do mimeografado *logurte com farinha*:

de dia corro com meus dedos

⁶⁷ BEHR. *Laranja seleta*, p. 70.

⁶⁸ BEHR. *Laranja seleta*, p. 134.

⁶⁹ BEHR. *Laranja seleta*, p. 140.

à noite passeio com meus sonhos.⁷⁰

Por vezes irônica e/ou humorística, a palavra resiste à angústia existencial proveniente de um sonho prometido e não cumprido. Contra isso, a poesia despressuriza, tira o Ego do recinto fechado que é, nesse caso, Brasília.

Nesse circuito, a poesia de Nicolas Behr aparece, numa fina ironia, com as faces definidas da burocracia e da exclusão dos não-burocratas, demonstrados também metaforicamente por meio da natureza, revelando que, nesse lugar, até ela é oficialasca:

Buritis burocráticos
demitem monótonos gramados⁷¹

a terra bruta,
os homens brutos,
a terra vermelha,
sanguínea, deflorada

O holocausto vegetal que se inicia⁷²

EGOLOGIA

eu sou
mais verde
que você!

viva
o meu-ambiente!⁷³

Essa poesia está atravessada pela vergonha da arte em relação ao sofrimento que se subtrai tanto à experiência quanto à sublimação. Uma poesia que sente necessidade de testemunhar, além de tudo, sobre a morte ou a entrega do outro à morte. Não há identificação do leitor, do autor ou do Eu, mas uma aproximação daquilo que foge à razão, da causa e da consequência, e, da

⁷⁰ BEHR, *Laranja seleta*, p. 121.

⁷¹ BEHR, *Braxília Revisitada*, p. 77.

⁷² BEHR, *Braxília Revisitada*, p. 74.

⁷³ BEHR, *Laranja seleta*, p. 109.

mesma maneira, da arte. É visível a exigência do testemunhar, mas algo escapa, não se identifica.

O poema “O HORROR, O HORROR” – e, de resto, toda a obra poética behriana – não deve ser lida como um produto a ser consumido, assim como é o jornal, para logo após cair no esquecimento. Caso haja pena do menino, entender-se-á, nesse contexto, que há uma justificativa para a morte dele, como nos momentos sacrificiais, o que soará como hipocrisia da parte do leitor. A vergonha que o leitor sente diante de tal situação é a de se sentir um sobrevivente diante desse fato. Dubiamente, como acontece com os testemunhos dos sobreviventes dos campos, constrange-se pela morte do outro e se sente feliz porque não é a de si próprio: tristeza e vergonha por sobreviver e pela morte do outro.

A poesia behriana se mostra no cruzamento entre a linguagem poética e a cotidiana realidade, privilegiando técnicas que lançam mão do humor e da ironia para denunciar casos de corrupção, atrocidades e violências de tal ordem. A linguagem poética de Nicolas Behr, mesmo operando numa simplicidade – que tende a ludibriar o leitor –, não esconde o complexo universo que está no corpo das palavras. Braxília representa não só Brasília como também o Brasil, ou outros lugares em que o desejo de uma vida melhor se faça urgente. A dor da porrada, o prazer do chá.

CONCLUSÃO

Os enigmas que o século XX submeteram à razão histórica e que, observa-se, permanecem atuais – o nazismo é somente o mais incontornável deles – são observados na inserção da vida nos mecanismos do poder: uma vida em nome da qual se exerce o poder.

Tais fatores permeados na obra poética de Nicolas Behr revelou que, em alguns locais onde justiça e força acham-se indistintos, muitos trabalhos poéticos, dessa mesma ótica, surgem em diversos lugares do mundo.

É fato também que a poesia marginal de Behr, inserido no contexto repressor da capital federal e de sua construção, expõe, universalmente, um dado explorado por Giorgio Agamben – atualmente se vive (e se sente) num estado tal de urgência que o poder disfarçadamente cativa em manter para explorar, para provar e se tornar, cada vez mais, túrgido.

Nesse ínterim, os livros de Behr trazem à luz a exposição do controle da vida pelo poder revelando a semelhança da estrutura que fora feita no holocausto: o estado de exceção. Nesse estado de desolação as fronteiras estão dissolvidas. Pode-se ampliar esses limites devassados também na forma do consumo, ou seja, o consumidor, controlado intimamente pelos comportamentos individuais transformando-o em comportamento de massa, é padronizado pela forma(ta)cão e fabricação artificial dos seus desejos. Isso traz, como conseqüência, perda da individuação (existência).

Com as grandiosíssimas formações tecnológicas avançadas, o homem sentindo-se no estatuto de um Deus), possui um mal-estar. Mesmo diante de programas como *Big Brother Brasil*, na realidade, é uma metáfora de um intenso controle, na frase fundamental e basilar de George Orwell, estão sob constante vigilância das autoridades. Observa-se ainda que o espectador, diante da TV, continuam na ilusão de um lazer solitário. Na artilharia poética de Behr, o mal-estar sentido, põe em prática a experiência pessoal como lugar de atualização da crítica social.

Diante de tais aspectos, a espontaneidade da escrita de Nicolas pode ser uma tentativa de reagir ou resistir a essas manipulações dadas, expondo-se, nos ideais da poesia marginal: a poesia é vida ou vice-versa. De tal maneira, o poeta brasileiro faz um tipo de política que não soa como partidarismo, porém expondo o quão assustador é a vida em massa subjugada por um governo, quão pavoroso são os *cantos* sedutores de um sistema que une força e violência e tentar retomar o holocausto.

Porventura, mesmo que observe a transposição do sistema de pensamento arquitetado por Nicolas Behr de uma fase para outra, a idéia de resistência é suscetível em todas elas. Como foi visto, nas duas primeiras fases, há uma tentativa de entender a cidade de Brasília. Na terceira, o poeta entende bem o teatro ideado pelo sistema e que, contra isso, não há saídas, só asfixia.

Com a criação da sua *braxília*, a poesia do brasileiro insere-se adequadamente no poder repressor impedindo qualquer represália aos indivíduos fazendo com que seu universo seja mais humano e democrático possível; ou como fora feito nos campos de extermínio, espera-se que o ser resista a fim de que a *fabricação de cadáveres* não torne a ocorrer.

Referências

ADORNO, Theodor. "Palestra sobre lírica e sociedade" [1957]. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor. "Crítica cultural e sociedade". *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III)*. Tradução: de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Brito. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

BASTOS, Laíse Ribas. "Nicolas Behr: um (anti)dizer poético". In: *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, 2007. p. 1-9.

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

BEHR, Nicolas. *Restos vitais (Iogurte com Farinha, 1977; Grande Circular, Carço de Goiaba e Chá com Porrada, 78; Bagaço, 79), Vinde a mim as palavrinhas (Com a Boca na Botija, Parto do Dia, Elevador de Serviço, Põe sia nisso!, Entre Quadras, Brasília Desvairada, Saída de Emergência, Kruh, de 79; 303F415 e L2 Noves Fora W3, de 80) e Primeira pessoa (Porque Construí Braxília e Beijo de Hiena, 1993; Pelas Lanchonetes dos Casais Felizes, 94; Segredo Secreto, 96; Estranhos Fenômenos –antologia, 1977-97); Viver Deveria Bastar e Umbigo, 2001; Poesília – poesia pau-brasília, 2002)*. Todos os livros e antologias acima são edição do autor.

CHAVES, Xico. *PoETa clandestino*. Rio de Janeiro: Ed. Núcleo 3, 1986.

DE MARCO, Valéria. “A literatura de testemunho e a violência de Estado”. In: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102>. Acesso em 22/08/2005.

Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Versão 1.0.5. São Paulo: Objetiva, 2002.

FAUSTO, Bóris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

FRANCO, Renato. “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 355-374.

FURIATI, Gilda. *Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica*. Dissertação. Brasília, DF: UnB, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 91-112.

GREISNER, Christine, AMORIM, Cláudia (org.). *Leituras da morte*. São Paulo: Anablume, 2007.

HARTMANN, Geoffrey. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000, p. 207-235.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2007.

KAQ, Francisco. As cidades de Nicolas Behr. In: UnB Notícias. Brasília, ano II: p. 106-110, jan. / mar. 2002.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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

MORICONI, Italo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: *Poesia hoje*. Organização: Celia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento. Niterói: EdUFF, 1998, p. 11-26.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2003.

PENA, João Camilo. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 299-354.

PINTO, J. R. de Almeida. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002.

RAMOS, Graça. “Da alma brasiliense”. MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 72-75. (Coleção Brasilienses – Volume 1)

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças & formas; aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.

SALGUEIRO, Wilberth. “Militância e humor na ‘poesia de testemunho’ de Leila Mícolis”. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, p. 75-91.

SALGUEIRO, Wilberth. “A intertextualidade como engenho: o Brasil de Drummond na Braxília de Nicolas Behr”. *Pessoa, persona, personagem*. Vitória: PPGL, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drumond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, SILVIANO. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Introdução". *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 7-44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Arte, dor e *kátharsis*. Ou: Variações sobre a arte de pintar o grito", "Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças". *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 45-56, 81-104.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, NESTROVSKI, Arthur. "Apresentação". *Catástrofe e representação: ensaios*. Organização: Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000, p. 7-12.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. [1985]

WALDMAN, Berta. "*Badenheim, 1939: ironia e alegoria*". *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 173-189.