

A Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade e a Poesia Pau-Brasília, de Nicolas Behr

Gabriel Rodrigues Borges (UnB)

Palavras-chave: poesia; Oswald de Andrade; Nicolas Behr.

Introdução

Se o ponto de partida for o texto como um todo orgânico ou sistema de relações internas, cabe entender o texto poético como um sistema de signos postos em relação intencional pelo autor e para que haja a produção dos sentidos que movimentam a rede simbólica que o informa, é necessário a interferência de um leitor, tendo em vista que a obra poética de um autor é dotada de propriedades estruturais que permitem e coordenam a evolução das interpretações.

É através do registro mítico (do imaginário) que uma sociedade se expressa, autodiscute e se revela; e a atitude transversal consiste, justamente, em interpretar essa mitologia do sistema literário, por meio da observação que se concentra no processo e não no estado. A reflexão ocidental sempre teve duas atitudes frente ao mito (representação simbólica): a exaltação do conteúdo como a possibilidade de afirmação e explicação do real e por outro lado, a atitude de ressignificação do mito (CYNTRÃO, 2004).

Cabe ao crítico literário e ao leitor (interlocutor interativo, na tentativa de compreensão das relações mediadas entre o autor, o pensamento, a linguagem com o mundo) decifrar os códigos postos em relação no momento da criação do texto poético e as potencialidades contidas no mesmo, localizando-se no seu interior e acompanhando sua dinâmica interna. Tal atitude deverá ser guiada pela compreensão das camadas da estética investigada e tendo consciência de estar lidando com a palavra, quem lê terá a possibilidade de vislumbrar um novo dado indicador das mudanças e evoluções do ser humano.

Com base nos caminhos poéticos para compreensão da poesia de CYNTRÃO (2004) e focalizando no poema, deve-se analisá-lo buscando usar a racionalidade como guia, mas em alerta contra a possível restrição às primeiras respostas de uma leitura inicial, identificando as estruturas sociológicas e psicológicas da semântica do poema; interpretá-lo é colocar-se em contato com o outro, ou seja, a consciência da alteridade, é a possibilidade de entender o ser enquanto ser e o dinamismo dialético dos valores e das relações sociointeracionais.

Este artigo tem por objetivo analisar, numa perspectiva comparada, os poemas de Oswald de Andrade e Nicolas Behr, em sua variedade de ícones, cujo desvelamento significa expor as relações subjacentes do ser humano com o contexto do real e com o mundo do imaginário que o envolve. Assim, o desenvolvimento se deu mediante a leitura dos poemas dos autores antes citados e da fortuna crítica referente a essas obras, tendo como base os pressupostos, as análises e as reflexões de Antonio Candido, Theodor Adorno, Roberto Schwarz, a partir dos caminhos de leitura do texto poético propostos por Sylvia Cyntrão.

Embora, durante a realização da pesquisa, tenha ocorrido um grande envolvimento com a obra de Nicolas Behr em relação às imagens vivas e explícitas da cidade de Brasília, é preciso muito cuidado quanto ao dito para não haver processos de relação direta entre a composição estética do poeta e a realidade brasiliense. Para tanto, seria conveniente adotar o conceito de Antonio Candido chamado de *redução estrutural*, como “sendo o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 1993: 9). Tudo porque a arte é criação humana e como tal produto humano, parte de algo para

comunicar as relações estabelecidas com o mundo. Às vezes, mesmo se tratando do produto de um sujeito inserido numa atmosfera social, o objeto artístico aparece como impenetrável, tornando-o bastante curioso, interessante e digno de ser desvendado.

Além disso, a complexa e polêmica relação entre a obra e o mundo se dá de maneira dialética, ou seja, a literatura, por ser e se constituir como tal, não é algo que substitui a realidade, pura e simplesmente; ela traz à tona a questão da representação, a visibilidade de sua criação, sendo um produto social e humano capaz de fechar-se sobre si e, assim, se abrir para o mundo.

O Modernismo de Oswald de Andrade

Ler a lírica oswaldiana é deparar-se com um autor que representou um dos alicerces da Semana de Arte Moderna de 1922, possuidora de uma grande importância histórica por representar a confluência de várias tendências/perspectivas de renovação ocorridas na cultura brasileira e cujo foco era combater a arte tradicional. As idéias que Oswald de Andrade trazia em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de certa forma, voltavam-se para uma espécie de redescoberta dos valores brasileiros, apontando para a primeira poesia de exportação e demonstrando revoltas irreverentes contra a cultura acadêmica e a dominação cultural européia no Brasil, isto é, havia um conceito de poesia primitivista voltada para a (re)visão crítica do passado histórico-cultural brasileiro bem como para contrastes da realidade e da cultura brasileiras.

Segundo SCHWARZ (1987: 38), “Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora”. Havia uma tentativa de reconstrução da cultura brasileira com um enfoque nacional. No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald frisa a proposta “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres” (1972: 9), após já ter aludido e definido a poesia de exportação que estava a nascer “A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança” (1972: 6).

Tudo porque essa proposta de ver como uma criança seria uma novidade, talvez uma tentativa de visão brasileira, já que antes parecia haver uma visão dos colonizadores, cheia de restrições e preconceitos sobre a terra, o país. Esses olhos de criança poderiam ver o país como tal, pela primeira vez. O olhar da proposta teria sido aprendido, assim, com quem nunca tinha visto o país e tinha a oportunidade de encontrá-lo. Há evidências disso em “3 de maio”, onde se tem um poema síntese, pequeno, quase fetal com três versos simétricos com o número da data do título. A ausência do sujeito do verbo “Aprendi” e o destaque de quem ensinou, “meu filho”, e sua idade prematura demonstram a composição poética dos versos. “a poesia é a descoberta” do que nunca tinha sido visto e esteticamente construído anteriormente:

3 DE MAIO

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi
(ANDRADE, 2000: 99)

“Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil”, diz Roberto Schwarz (1987: 11) em seu texto onde faz uma brilhante e interessantíssima abordagem da obra oswaldiana e analisa o poema “pobre alimária”. A partir daí, vale a tentativa de compreensão do poema “brasil” (ANDRADE, 1978: 169):

brasil

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
– Sois cristão?
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
– Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval

Ao sinal de irreverência, o poeta intitula o texto “brasil” sem se preocupar com a utilização da letra minúscula, mesmo se tratando de nome próprio e do nome do país, propondo a compreensão do Brasil pela história, etnias e culturas – a presença do branco colonizador, do índio e do negro. Outro aspecto lingüístico interessante é a referência feita aos representantes das etnias propostas. O negro e o guarani têm a única forma referida do substantivo comum que caracterizam pessoas pertencentes àquelas etnias, mas o branco, português, que “chegou de caravela”, chama-se Zé Pereira (ironicamente de um berço luso, há um nome tipicamente popular brasileiro). Mesmo as três raças tendo, historicamente, grande importância como base da formação étnica brasileira, a primeira voz questionadora que aparece é a do português – “– Sois cristão?”.

De certa forma, pela literatura, pela estética do poema, pela forma-diálogo, tanto as vozes do opressor como do oprimido apareceriam. Mesmo que a voz do oprimido esteja sendo dita por outrem que não ele. Depois da pergunta do colonizador, a fala do guarani nega a cristandade e usa de uma alusão aos versos do romântico Gonçalves Dias, em ‘I-Juca Pirama’: “Sou bravo, sou forte/ sou filho do norte”. Dessa vez, o guarani ressignifica os versos românticos quando substitui o vocábulo “norte” por “Morte”. A morte agora está personificada em letra maiúscula, trazendo uma forte carga semântica da situação do índio depois do processo colonizador; pode ser uma paródia ao nacionalismo ufanista – “Morte” é a destruição e o extermínio do índio pelo colonizador branco. Depois dos resíduos dos versos metricamente organizados e românticos, segue a manifestação própria do nativo, representada pela onomatopéia “Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!” e pelo resmungo da onça “Uu! ua! uu!”. Esse jogo da forma em misturar na fala do índio os versos do poeta branco e ruídos primitivos é eficaz para se perceber o processo de aculturação ocorrido no passado colonial.

Em seguida, tem-se “O negro zonzo saído da fornalha” que toma a palavra e se diz cristão, porém, em seguida, manifesta onomatopeicamente sons similares a um rito africano de candomblé – é a marca cristã impregnada dialeticamente com a cultura natal africana.

“E perguntou pro guarani da mata virgem” marca o aspecto da linguagem empregada na poesia como variedade lingüística popular, integrando o projeto modernista defensor da assimilação da língua popular na literatura.

Em meio ao uso da ironia, do humor, então, o eu lírico narra em poucos versos o português chegando ao Brasil, perguntando ao índio se ele é cristão para obter a resposta aludida ao poema de Gonçalves Dias e vendo o negro sair da fornalha. A narrativa parece uma alegoria sobre as origens do carnaval – “E fizeram o Carnaval”. Como se essas três raças tivessem dado origem ao carnaval. Sobre isso, Oswald (1972: 5), em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, diz

“O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões do Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica”. Isto é, foi dessa miscelânea cultural que saiu a verdadeira expressão da cultura brasileira (assim como a Poesia Pau-Brasil) – o carnaval. A inspiração proveniente dos sons e ritmos formados pelas onomatopéias e versos mistura vozes e, pela forma, pela ironia oswaldiana, trata de um “brasil” que é um carnaval em seus aspectos formadores.

A poesia marginal de Nicolas Behr

Nos fins da década de 70, Nikolaus von Behr faz parte de uma geração que se inspira na cidade de Brasília para a sua composição artística, criando a “Poesília” numa utopia de “Braxília” como a não-capital, o não-poder, subtraindo o que a cidade carrega em si mesma. Assim como Oswald, sua poesia se dissemina, mas, dessa vez, pelas próprias mãos do escritor. Tudo se volta para a redescoberta de uma possível cultura candanga que se emana de uma Brasília artística e culturalmente humana, afastando-se da Brasília-poder.

Esse período brasileiro é marcado por grandes questões políticas e sócio-econômicas, o que o torna uma parte difícil da história do Brasil. Desta erupção, aparece a poesia marginal como um movimento cultural irreverente e crítico, no sentido de ir contra o autoritarismo de um sistema que impunha censura aos meios de comunicação. Alguns críticos e historiadores apontam a poesia marginal como um dos episódios mais significativos do panorama cultural brasileiro. A estética em questão se mostra despreocupada com rebuscamentos e formalismos, por utilizar uma linguagem direta e despojada como veículo para as discussões políticas e comportamentais.

Os jovens universitários que se posicionavam à margem da editoração oficial eram conhecidos como Geração Mimeógrafo por se valer dos meios de produção como uma maneira de fugir ao cerco da censura imposta pela Ditadura Militar. Os poemas foram mimeografados e grampeados em uma alternativa artesanal de divulgar os escritos e fazê-los chegar às mãos dos leitores através da venda em portas de cinemas, de teatros e de bares.

A partir daí, surgiria o movimento da Lira Pau-Brasília como representante da contracultura na capital federal (SANTOS, 2008) formado por Nicolas Behr, Luis Turiba, Luis Martins da Silva, dentre outros. Uma idéia de marginalidade que fazia parte de diversos seguimentos artísticos e que, mesmo parecendo ter um caráter vanguardista, na verdade, lutava contra as medidas de autoritarismo editorial impostas pelo governo militar.

Assim, FURIATI (2007) divide a obra behriana em três fases. A primeira seria de agosto de 1977 a novembro de 1980 sobre a imagem projetada do espaço de Brasília; a segunda vai de 1993 a 1997, com o tempo social, história e utopia da cidade; a terceira compreenderia a crítica e desconstrução do discurso mítico. Hoje ainda, o autor produz de maneira efervescente e há previsão para o lançamento de *Brasiliada*, em 2010. Dentre seus diversos poemas, dois terão, nesta pesquisa, uma atenção especial por fazerem parte de *Poesília: poesia pau-brasília* :

eu engoli Brasília

em paz com a cidade,
meu fusca vai
por esses eixos,
balões e quadras,
burocraticamente,
carimbando o asfalto

e enviando ofícios de
estima e consideração
ao sr. diretor
(BEHR, 2005: 26)

O poema se divide em três estrofes visualmente. O primeiro verso marca não só essa composição, mas toda a obra behriana por trazer a imagem forte de um eu lírico que engole a cidade com todas as suas formas arquitetônicas e essenciais. Só que parece haver uma espécie de personificação às avessas, quando o nome da cidade parece grafado em letra minúscula no sentido de desmaterialização da utopia de capital federal. Mais agressiva ideologicamente que o Pau-Brasil, a Antropofagia oswaldiana, redescoberta pelo Tropicalismo em 1967, também dá seus suspiros na obra de Nicolas Behr, quando esse propõe o devoramento da Capital Federal (“eu engoli Brasília”) para a ascensão do cultural e anárquico, mas o que sobra também impregna sua poética, assim como na poesia de Oswald (SCHWARZ, 1987).

Na segunda estrofe, há uma mudança de foco sorradeira porque o eu lírico não está mais representado na forma de pronome pessoal “eu”, pelo contrário, se atribui qualidade ou sensibilidade humana a um ser inanimado – “meu fusca”. Essa prosopopéia transporta quem fala para o automóvel que estaria em paz com a cidade, dando mostra dos ares cotidianos característicos da composição do poeta. O fusca vai “por esses eixos,/ balões e quadras” marcando os espaços característicos do Plano Piloto. Mas esse caminho tem uma maneira especial marcada pelo advérbio “burocraticamente” que se associa ao próprio instrumento da burocracia, o carimbo, marcador do asfalto.

A última estrofe, por sua vez, desvia o foco do fusca para o “sr. diretor”. Essa figura recebe os “ofícios de estima e consideração” enviados pelo eu lírico, mas sua personalidade, aparentemente importantíssima no mundo burocrata, perde sua importância e é ironizada pela construção por minúsculas.

O curioso é a maneira como se constrói em versos os ares e abusos de uma região como ponto central e capital nacional que toma as decisões pelo país e forma-se burocraticamente com impedimentos de expressões individuais, idolatrias de estima e consideração aos donos do poder. A voz censurada consegue falar nessa poesia.

Brasília passa embaixo
do meu bloco
todos os dias

o poeta descobre
as cidades-satélites
e entra em órbita
mas não sabe a diferença entre Taguatinga Centro e Taguacenter
e pensava que Ceilândia
tinha alguma coisa a ver
com Ceilão – não tem não
agora dentro de um ônibus:
depois desse o outro
depois desse o outro
depois desse desse o outro
(BEHR, 2005: 17)

Aqui há marcação de duas estrofes. O nome da cidade vem novamente em letra minúscula e tem, através de outros elementos textuais, uma marca forte da cidade que é diferente

da cidade-poder e tem mais relação com a cidade do povo. O espaço do Plano Piloto, então, divide espaço com as cidades-satélites e essa divisão social que existe está marcada na forma em que o poema foi construído, pois a primeira estrofe situa o eu lírico nos blocos das superquadras e deixa transparecer sua condição social mais privilegiada. Só que a primeira estrofe é bem menor em relação à segunda, isso porque a ponta elitista da pirâmide social reside ali. A grande massa populacional está representada ali na segunda estrofe, bem maior e base da pirâmide, onde Taguatinga e Ceilândia estão mencionadas em minúsculas.

Quando no início do poema, o eu lírico coloca Brasília passando embaixo do bloco dele, pode-se pensar nos trabalhadores que seriam a essência da cidade, mas moram nas cidades-satélites e trabalham, circulam pelo Plano Piloto. Há uma situação privilegiada de a cidade passar pelo bloco dele e ainda “todos os dias”, nessa idéia de poesia corriqueira e cotidiana. Depois, a voz que fala de si em primeira pessoa, fala de outro, o poeta, que na verdade é a voz mesma que fala. Essa descoberta das cidades-satélites permite ver que ele está circulando por fora desse universo mas que, agora, reconhece sua existência.

A idéia central gira em torno da própria questão da representação e metapoeticidade da literatura e do papel do escritor que escreve. O poeta não pertence ao meio da grande massa periférica e oprimida; ele está em outro patamar, porém se sente provocado e mexido com a situação dos outros. A sua poesia poderia dar voz a quem não pode falar? Os espaços são diferentes porque mesmo que o poeta entre em órbita, ele “não sabe a diferença entre Taguatinga centro e Taguacenter e pensava que Ceilândia tinha alguma coisa a ver com Ceilão”.

Todavia, existe um momento que o eu lírico poético entra da atmosfera do outro a que se pretende representar – “agora dentro de um ônibus”. Esse encontro, essa junção se permite na aliteração dos sons sibilantes (“depois desse o outro/depois desce o outro/depois desse desce o outro”), dando a idéia de movimento dos passageiros dos ônibus brasileiros como veículos importantes para locomoção do centro para a periferia, do trabalho para casa.

Da Poesia Pau-Brasil à Poesia Pau-Brasília

Por meio de leitura das poéticas oswaldiana e behrriana e dos conhecimentos contextuais e históricos de produção, havia muitas evidências que possibilitaram o desenvolvimento e apontamentos desta pesquisa. Mas é de suma importância utilizar das palavras, embora em diferentes perspectivas teóricas mas em acordo sobre determinado ponto, de dois importantes críticos sobre essa possível genealogia entre a obra dos poetas.

Parece que, mais de setenta anos após, o clima de deslumbramento e irreverência juvenil pretensamente descomprometida dos chamados anos heróicos do modernismo paulista ainda se reproduz em discursos estéticos, críticos e jornalísticos que acabaram por cristalizar a metáfora da antropofagia como programa político-cultural de uma identidade nacional vendida sempre como vanguardista. (HARDMAN, 2000: 317)

A voga dos manifestos oswaldianos a partir da década de 60, e sobretudo nos anos 70, ocorre em contexto muito diverso do primitivo. O pano de fundo agora é dado pela ditadura militar, ávida de progresso técnico, aliada ao grande capital, nacional e internacional, e menos repressiva que o esperado em matéria de costumes. (SCHWARZ, 1987: 38)

Esse seria um dos motivos da poesia marginal ter a característica do coloquialismo e outros aspectos influenciados pela geração de 22 e pela poesia de ruptura de Oswald de Andrade. Quando Pau-Brasília causa impacto e faz lembrar o movimento Pau-Brasil, seria tolice não buscar referências genealógicas para compreender a posição do verso contemporâneo ainda vinculado ao movimento moderno – tudo sugeriria espectros da modernidade tardia brasileira? Pau-Brasília seriam olhos novos para um período ditatorial e, sobretudo, para o residual desse período e da história nacional. Existe aí, portanto, o germe para se tentar entender ou ao menos questionar a existência de uma cultura local essencialmente candanga.

Considerações Finais

O movimento para não se prender a normas estéticas rígidas, valorizar o ilogismo e a subjetividade com liberdade de criação e antipassadismo cultural não se configuram exclusivamente como marcos da arte moderna, pelo contrário, a perpassa para atingir o que se tem de mais contemporâneo. Ambos os autores promovem na sua obra meios de expressão capazes de traduzir uma nova realidade. Assim, Oswald e Nicolas extraem temas do cotidiano (urbano, no geral) e com uma alta capacidade de síntese, buscam uma linguagem brasileira ou candanga construída com fragmentação e/ou *flashes*.

Por fim, no meio de tantos artistas e intelectuais que ainda negam e desprezam a parte “primitiva” (menos desenvolvida) de nosso país, poetas como Oswald de Andrade e Nicolas Behr relativizam essa concepção para mostrar um Brasil contraditório (mescla entre o primitivo e o moderno) e levantar questões sobre modernidade tardia e pós-modernidade. Portanto, não há como negar que os reflexos da Semana de 22 fizeram-se sentir ao longo dos anos e, de uma forma ou outra, estão intimamente relacionadas com a produção artística de hoje.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Poesias reunidas* 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Pau-Brasil*. 5.ed. São Paulo: Globo, 2000.

BEHR, Nicolas. *Braxília revisitada*. 2.ed. Brasília: LGE Editora, 2005.

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

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

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

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

FURIATI, Gilda Maria Queiroz. *Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UnB, 2007.

HARDMAN, Francisco Foot. Algumas fantasias de Brasil: o Modernismo paulista e a nova naturalidade da nação. In: LEMAIRE, Ria e DECCA, Edgar Salvadori de (orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas; Poro Alegre: Ed. Da Unicamp; Ed. Da UFRGS, 2000.

MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. Do Autor, 2004.

SANTOS, Tiago Borges dos. *Lira Pau-Brasília. Entre fardas e superquodras: poesia, contracultura e ditadura na capital (1968-1981)*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Departamento de História – UnB, 2008.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.