

Universidade de Brasília  
Departamento de História  
Programa de Pós-Graduação em História  
Área de Concentração: História Cultural  
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos

## **Lira Pau-Brasília**

*Entre fardas e superquadras: poesia,  
contracultura e ditadura na Capital  
(1968-1981)*

Tiago Borges dos Santos

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria T. F. Negrão de Mello

**1º/2008**

# **Lira Pau-Brasília**

*Entre fardas e superquadras: poesia,  
contracultura e ditadura na Capital  
(1968-1981)*

Tiago Borges dos Santos

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação  
em História na Universidade  
de Brasília como requisito  
parcial à obtenção do Título  
de Mestre em História, sob a  
orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.  
Maria T. F. Negrão de Mello

**1º/2008**

# **Lira-Pau Brasília**

*Entre fardas e superquadras: poesia,  
contracultura e ditadura na Capital  
(1968-1981)*

## **Banca Examinadora**

---

Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria T. F. Negrão de Mello (Presidente/PPGHIS- UnB)

---

Prof<sup>o</sup> Dr. Geraldo José Almeida (UFMT)

---

Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia de Melo Martins Kuyumjian (PPGHIS- UnB)

---

Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Zicari Costa de Brito (PPGHIS- UnB)

Para Nicolas Behr, Luis  
Turiba e Luis Martins,  
poetas cuja lira enfeitou  
meu cotidiano e revelou  
os profundos nexos  
entre a História e a  
Poesia

## **Agradecimentos:**

Sou grato à minha orientadora, Thereza Negrão, pela relevância das reflexões acadêmicas que contribuíram para os rumos desta pesquisa, e pelas lições aprendidas no cotidiano partilhado. Pela qualidade e duração da orientação (desde 2004), mais que orientadora, ela foi minha parceira neste trabalho.

Aos professores do Departamento de História, meu reconhecimento pelos ensinamentos. A CAPES, instituição que contribuiu para a realização desse mestrado por meio da Bolsa de Estudos.

Aos professores que prontamente aceitaram participar de minha Banca Examinadora, Márcia Kuyumjian, que acompanhou a trajetória desta pesquisa com significativas sugestões, e Geraldo José de Almeida, historiador e poeta, dirijo também meus agradecimentos.

Ao Nicolas Behr, sempre solícito, agradeço pela disponibilização das fontes, ofertas de livros e pelo depoimento prestado. Luis Martins, além da entrevista, meu reconhecimento pelas sugestões e informações por ocasião da defesa do Projeto de Qualificação. Ao Turiba, entrevistado sintonizado com essa dissertação, devo preciosas informações.

Meus agradecimentos a minha família, particularmente, meus pais Léo e Tania, pela paciência, por todo apoio e pela dedicação e amor dispensados. À minha irmã Juliana, a qual devo os créditos pela tradução do resumo.

A Cândida Carolina, minha musa, colaboradora, cúmplice e incentivadora desta pesquisa.

## **Resumo**

Tendo como *Plano de Observação*, a cidade de Brasília, no *período* compreendido entre os anos de 1968-1981; a dissertação tem como *objeto* a performance da "lira poética brasiliense" e, como *objetivo*, rastreá-la pela via do repertório buscado em recortes da obra dos poetas Nicolas Behr, Turiba e Luis Martins da Silva, *corpus principal* da pesquisa, ao qual se somam fontes documentais plurais: entrevistas, processo judicial, matérias jornalísticas e material iconográfico. O *pressuposto* de que um *corpus* assim constituído forneceria a base empírica para uma análise centrada no solo histórico, inspirou a *hipótese*, bem como as condutas teórico-metodológicas adotadas. Ao abrigo da *História Cultural* como espaço de trabalho, noções e categorias como *representações, discurso, cotidiano, identidade e manifestações culturais do mundo urbano*, delineou-se o *argumento nortedor*: - O balizamento temporal selecionado (1968/1981), marcado pela conjuntura dos governos militares no Brasil e pela efervescência desterritorializada da contracultura, é cenário em Brasília, sede do poder, de manifestações poéticas peculiares. O diálogo destes discursos poéticos, com outros suportes discursivos selecionados para a pesquisa, pode subsidiar uma análise sobre sentidos possíveis das representações que se entrecruzam, condições sócio-históricas e culturais em que se engendram, lugares de fala, reativações da memória; vetores cujo conjunto indicia peculiaridades da Capital da República e matizes de uma identidade em construção. A dissertação está estruturada em quatro capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais, espaço para breve retomada dos principais eixos trabalhados e que, tendencialmente, corroboram os argumentos da investigação de cunho exploratório.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Brasília, governos militares, poesia, contracultura, identidade, representações.

## ***Abstract***

Establishing the city of Brasília as an observation plan in the period regarded the years from 1968 to 1981, the dissertation has, as its study object, Brasilia's poetic lyre performance, and, as its goal, to trace it using the collection's way pursued in pieces of the works of poets such as Nicolas Behr, Turiba and Luis Martins da Silva. The main body of the research, to which are added plural documental sources, is composed by interviews, news articles, legal proceedings and images material. The understanding that a main body like that would provide the empiric base to an analysis centered in a historical soil, has inspired the hypothesis, as well as the theoric-methodologic conducts adopted. Regarding the cultural history as a work space, notions and categories such as representations, impromptu, quotidian, identity and cultural manifestations of the urban world, the main argument was defined: the selected time space (1968/1981), marked by the military's government situation and by the growing evolution of the counterculture, is placed in Brasília – seat of the political authority, manifestations of distinctive poetics. The dialogue of these poetic impromptu, together with other impromptives supports selected to the research, may assist an analysis about the possible senses for the representations that eventually meet, social-historic conditions and cultures, in which are generated speech places, memories reactivation and dissemination that show peculiarities of the Republic Capital, as well as variations of an identity in construction. The dissertation is structured in four chapters, besides Introduction and Final Regards, space for the brief take over of the main shaft worked and that agree with the investigation exploration arguments.

## ***KEY WORDS***

Brasília, military's government, poetry, counterculture, identity, representations.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	09
<b>Capítulo 1:</b> Entre cenarizações e desterritorializações: as expressões da contracultura	17
1.1 Cultura x Contracultura	17
1.2 Utopia rima com poesia: a contracultura nos EUA	23
1.3 É proibido proibir: Paris, maio de 68	37
1.4 A contracultura tropical: o <i>desbunde</i> na ditadura	40
1.5 Entre flores e fuzis: a poesia contracultural	52
<b>Capítulo 2:</b> Entre fardas e superquadras: a ditadura militar em Brasília	77
2.1 Lira Pau-Brasília: a poesia contracultural na capital federal	83
<b>Capítulo 3:</b> <i>Grande Circular</i> : o poeta, seus versos e seu lugar	107
3.1 Biobibliografias poéticas	108
3.2 O representacional poético como <i>locus</i> de expressões identitárias, cotidianas e urbanas	114
<b>Capítulo 4:</b> O <i>prosexo</i> de Nicolas de Behr	147
4.1 O inquérito policial	151
4.1.2 Mandato de Busca e Apreensão	151
4.1.3 Auto de Apresentação e Apreensão	152
4.1.4 Auto de Prisão em Flagrante	156
4.1.5 Nota de Culpa e Boletim de Vida Progressiva do Indiciado	173
4.1.6 Termos de Declarações	175
4.1.7 Relatório do delegado Sampaio	180
4.2 A ação penal	186
4.2.1 A Denúncia	186
4.2.2 A Defesa	188
4.2.3 O interrogatório de Nicolas Behr	193
4.2.4 Julgamento e Sentença	197
<b>Considerações Finais</b>	205
<b>Corpus documental</b>	209
<b>Bibliografia</b>	210
<b>Anexos</b>	221



## Introdução

*E a vida, tenho certeza, é feita de poesia.  
A poesia não é alheia – a poesia,  
como veremos, está logo ali, à espreita.  
Pode saltar sobre nós a qualquer instante.*  
Jorge Luis Borges

Era dia da Assunção de Nossa Senhora. Por volta das 15 horas, enquanto Therese de Romer Behr orava na igreja, seu apartamento na 415 sul era alvo de uma operação policial do *DOPS*. No cumprimento de um Mandato de Busca e Apreensão, os agentes prenderam em flagrante o filho de Therese, Nicolas Behr, sob alegação de posse e comercialização de escritos obscenos em formatos de livros mimeografados<sup>1</sup>.

Nicolas Behr foi um dos representantes da chamada poesia marginal brasiliense, engendrada entre os fuzis da ditadura militar e as flores da contracultura. A construção do objeto de estudo desta dissertação de mestrado norteou-se pelo argumento de que a conjuntura histórica composta pela ditadura militar brasileira e pelas representações da contracultura ensejou condições propícias para o afloramento do fenômeno poético contracultural. Desdobra-se desta consideração, o entendimento de que Brasília, sede nacional do poder político e cidade de traçado urbanístico inovador, peculiarizou as práticas e representações da poesia contracultural desenvolvida nesta capital federal.

Dialogo com Leila Míccolis, que ao analisar a literatura independente brasileira entre 1964 e 1979, conclui que: “Desta época, a característica principal é a insubordinação, a impulsividade, a rebeldia, a oposição, vindas desde a contracultura e acirradas pelo golpe militar de 64, com o seu eficiente aparelho repressor, inclusive a censura prévia.”<sup>2</sup>. Ora, a afirmação de Míccolis, que integrou a antologia *26 Poetas Hoje*<sup>3</sup>, corrobora e ratifica a argumentação desta pesquisa.

Ciente da complexidade da trama histórica que engendrou o fenômeno da poesia contracultural, elegi a contracultura, a ditadura militar e a cidade de Brasília como eixos

---

<sup>1</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Editora do Autor, 2004.

<sup>2</sup> MÍCOLLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p.65.

<sup>3</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *26 Poetas hoje antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

cenográficos para subsidiarem a análise do *corpus* poético e do processo judicial movido contra Behr. Mesmo porque, as fontes selecionadas evidenciam que os fenômenos da ditadura, da contracultura e da singularidade urbana de Brasília repercutiram, literariamente, em abundantes tematizações para os poemas contraculturais, além de delineararem condições para sua materialização e manifestação.

A história possibilita a reconstrução de valores, comportamentos, sensibilidades e formas de pensar características de uma sociedade em determinada época, através de suas obras literárias<sup>4</sup>. Sobre as sintonias entre os dois campos: “(...) a história e a literatura movem-se num espaço comum que é a narrativa.”<sup>5</sup>. Desse modo, a presente pesquisa tem como pressuposto a pertinência das articulações entre os estudos históricos e a poesia como sítio discursivo:

*(...) o poema, sendo histórico, também faz história. É histórico porque cada obra é escrita em uma determinada circunstância, em um contexto. Relaciona-se, nem que seja para negá-los ou transformá-los, com esse contexto: com os valores, a ideologia, a linguagem e a organização de sua sociedade. Contudo, também faz história, não apenas pela influência sobre outros autores, reaparecendo em seus textos, mas porque produz ideologia, percepção e representação do mundo.*<sup>6</sup>

O objetivo geral desta pesquisa é narrar fragmentos da história da poesia contracultural brasiliense. Entendo que a poesia contracultural da cidade inscreve-se como um capítulo da história de Brasília e, pelas razões que serão expostas ao longo da dissertação, merece, ao meu ver, registro historiográfico.

Mais especificamente, a pesquisa, na esteira da Análise do Discurso<sup>7</sup> como programa de reflexão, enfoca sentidos e significados possíveis das representações acerca da ditadura militar e da cidade de Brasília que emergem nas poesias contraculturais concebidas por Nicolas Behr, Luis Martins da Silva e Luis Turiba. Indo além, a perscrutação do processo judicial no qual Nicolas Behr foi réu, permite contrastar

---

<sup>4</sup> PESAVENTO, Sandra. “Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura”. In: *História Fronteiras XX Simpósio Nacional da ANPUH*. São Paulo: Humanitas, 1991.

<sup>5</sup> COSTA, Cléria Botelho da. “Uma História Sonhada”. In: *Revista Brasileira de História*. Volume 17, nº 34. p. 143.

<sup>6</sup> WILLER, Cláudio. “Introdução”. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 8.

<sup>7</sup> Refiro-me à Análise do Discurso de inspiração francesa que encontra em M. Pêcheux sua mais cara expressão. No Brasil, Eni Orlandi, por exemplo, constitui leitura fundamental para o analista interessado na A.D. como programa de reflexão. Ainda que não se trate da pretensão de adoções totais, é estimulante pensar nas articulações profícuas entre o campo histórico, os fenômenos da linguagem e a produção de sentidos.

diferentes lugares-de-fala e modos de apropriação das referidas representações, que pluralizam suas significações, pois:

*As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam.*<sup>8</sup>

Complementando, vale reiterar que esta dissertação objetivou rastrear no repertório poético, vetores identitários e elos<sup>9</sup> que entrecruzam a inspiração e o lugar de onde afloram, no caso, a cidade de Brasília.

Assim, o universo empírico da pesquisa é constituído pelo suporte de fontes divididas em um *corpus* principal e um *corpus* auxiliar. O *corpus* principal é delimitado pela coleção recortada da obra poética de Nicolas Behr, Luis Turiba e Luis Martins da Silva, e pelo processo judicial movido contra Nicolas.

O *corpus* auxiliar é formado por matérias publicadas em um jornal diário da cidade, o *Correio Braziliense*, por uma estante de obras pertinentes ao tema (ditadura, cultura e contracultura), além de informações biográficas e entrevistas com os poetas-narradores retrocitados. Também incluo no *corpus* documental, material obtido em fontes eletrônicas. Como se verá, o material iconográfico aparece no corpo do trabalho. A intenção foi a de incorporá-lo também como fonte, dialogando com o texto escrito.

A opção por trabalhar com entrevistas encontra na História Oral um instrumento privilegiado. Lembro que toda a massa documental prevista para o suporte empírico tem como pressuposto o entendimento de que lido com discursos dos quais emanam representações. A incorporação da fonte oral, por sua vez, me leva a pensar em alguma incursão sobre o referido testemunho oral e seu estatuto no espectro mais amplo da História do Tempo Presente. Não é minha intenção, entretanto, enveredar no debate a respeito de tais aspectos, para os objetivos de meu estudo, limito-me a entender que os testemunhos vivos configuram memórias absolutamente válidas para quem se aparta dos pressupostos positivistas. Para ficarmos apenas com Montenegro, lembro que:

---

<sup>8</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 93.

<sup>9</sup> MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

*O processo de rememorar expressões usadas na época, imaginar significados, associar imagens, denotam a impossibilidade de revisitar o vivido registrado, a primeira memória, sobretudo face a toda distância do acontecido, e as inúmeras experiências-memórias acumuladas no presente. Todo este cenário revela a tênue angústia de uma captura impossível. Antes a reinvenção, onde a imaginação associada às relações possíveis dos significantes recapturados projetam significados possíveis.<sup>10</sup>*

Em uma reflexão que agrega poesia e memória, cabe recordar com Janaína Amado, que na mitologia grega: “(...) a musa Poesia é filha de Mnemosine, deusa da memória; o poeta, o mais criativo de todos os entes, é apenas um ser possuído pela memória.”<sup>11</sup>. As narrativas e memórias dos poetas auxiliarão na reconstrução do fenômeno poético brasileiro.

Existe uma certa dificuldade em encontrar registros dos poemas contraculturais, pois a grande maioria foi publicada em livros de tiragens limitadas e edições únicas. No Rio de Janeiro, o Centro de Cultura Alternativa conserva um bom acervo sobre a poesia marginal, principalmente sobre a poesia carioca. Já Brasília, não possui uma instituição que tenha se proposto a preservar os registros e rastros de sua contracultura. Na capital federal, é possível encontrar livros mimeografados apenas na biblioteca do *Espaço Cultural Renato Russo*, na biblioteca da Universidade de Brasília e em coleções particulares.

A delimitação do recorte temporal entre os anos de 1968-1981 se justifica, em seu marco inaugural pelo decreto do AI-5, que iniciou o período denominado de *sufoco* político. O emblemático ano de 1968 também é marcado pela penetração e apropriação das noções e valores da contracultura na imprensa alternativa brasileira. A confrontação da edição do Ato Institucional nº 5 com a chegada do comportamento contracultural configuraram as condições de fertilização do fenômeno da poesia contracultural.

Já o ano de 1981, foi adotado como baliza final da pesquisa por harmonizar-se com o processo de abrandamento da ditadura e com o arrefecimento das manifestações coletivas da poesia contracultural em Brasília. Mas esses marcos cronológicos não devem ser considerados barreiras temporais rígidas que dividem o devir histórico em compartimentos herméticos. Por exemplo, a primeira publicação poética mimeografada data de 1967,

---

<sup>10</sup> MONTENEGRO, Antonio Torres. “História Oral e interdisciplinaridade. A invenção do olhar”. In: SIMSON, Olga R. de Moraes (org.). *Os desafios contemporâneos da História Oral*. Campinas, SP: CMU/UNICAMP, 1997, p.200.

<sup>11</sup> AMADO, Janaína. “O Grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral.”. In: *Revista de História Universidade Estadual Paulista*. Vol 14, São Paulo: UNESP, 1995, p. 134.

quando o mineiro Xico Chaves lançou o livro *Pássaro Verde*. Como veremos, a poesia contracultural brasileira também legou ressonâncias que ultrapassam o ano de 1981 e alcançam 2007.

Nesta definição do balizamento temporal, cabe informar a flexibilidade dos marcos já que, a pesquisa filia-se a uma “concepção dinâmica do *corpus*”<sup>12</sup> que me permitiu inclusões ao longo do desenvolvimento da pesquisa, conforme conduta adotada por Serrani que, respaldada nas reflexões de Malidier, Guilhaumou e Courtine entende que os planos de determinação do *corpus* podem se desenvolver ao longo do percurso da pesquisa.

Por fim, cabe uma digressão para situar esta pesquisa dentro de uma certa tradição historiográfica. Por muito tempo, a historiografia silenciou grupos e sujeitos que desempenharam papéis relevantes como agentes históricos. Segundo Certeau: “A história era, antes de tudo, obra de justificação dos progressos da Fé ou da Razão, do poder monárquico ou do poder burguês. Por isso, durante muito tempo ela se escreveu a partir do ‘centro’”<sup>13</sup>. Essas características configuravam uma história singular que legitimava a perspectiva das elites e nobrezas.

A historiografia brasileira não constituiu uma exceção: “A nossa historiografia clássica está em grande parte comprometida apenas com os grandes temas. As ‘camadas populares’ têm sua ação política definida única e exclusivamente a partir do Estado e dos demais canais institucionais a ele ligados.”<sup>14</sup>. Esta história institucional privilegiava narrativas relacionadas a grandes líderes e nações, assim como temas econômicos e políticos, excluindo práticas e experiências que, por conseguinte, foram consideradas marginais. Enfim, era uma historiografia que prescindia da pluralidade, da alteridade e do desvio.

Na década de sessenta, a História demonstrou acentuado interesse pelos grupos omitidos no discurso histórico tradicional. O historiador inglês Jim Sharpe<sup>15</sup>, localizou a matriz da “história vista de baixo” em 1966, por ocasião da publicação do artigo de seu

---

<sup>12</sup> SERRANI, Silvana M. *A linguagem na pesquisa sociocultural: um estudo da repetição na discursividade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993, p. 53-70.

<sup>13</sup> MICHEL DE CERTEAU apud SCHMITT, Jean-Claude. “A história dos marginais”. In: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 261.

<sup>14</sup> BARREIRO, José Carlos. “E.P. Thompson e a historiografia brasileira: Revisões, críticas e projeções”. In: *Revista Projeto História. Diálogos com E. P. Thompson*. São Paulo: PUC, nº 12, set/95, p. 65.

<sup>15</sup> SHARPE, Jim. “A História vista de baixo”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história - novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

compatriota E.P. Thompson intitulado “*The History from below*”. Já para o historiador francês filiado aos Annales, Jean-Claude Schmitt, cujo país foi centro das agitações estudantis e contraculturais de 68:

*No entanto, depois da Segunda Guerra mundial, mas precisamente a partir de 1968, impõem-se nos estudos históricos a mudança de orientação de que falamos, ao mesmo tempo que uma nova palavra, os ‘marginais’, dada pela primeira vez e simultaneamente como substantivo na imprensa e nos trabalhos de historiadores.*<sup>16</sup>

Antes das querelas entre escolas historiográficas, importa a relação entre o cenário da década de sessenta, constituído, entre outros fenômenos, pela contracultura, guerra fria e a crise da esquerda tradicional, com o início das pesquisas históricas sobre sujeitos e grupos silenciados: “Portanto, toda história ‘fala’ um pouco do passado (no qual se inscreve seu objeto) e, outro tanto, das próprias condições de possibilidade do historiador que a produziu.”<sup>17</sup>.

Além disso, segundo Schmitt: “(...) é uma contribuição essencial da história da marginalidade ter não somente preenchido as margens da história, como ter possibilitado também uma releitura da história do centro.”<sup>18</sup>. Pois, assim como o emprego do termo marginal pressupõe a existência de um centro:

*(...) a expressão ‘história vista de baixo’ implica que há algo acima para ser relacionado. Esta suposição, por sua vez, presume que a história das “pessoas comuns”, mesmo quando estão envolvidos aspectos explicitamente políticos de sua experiência passada, não pode ser dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social.*<sup>19</sup>

Desta maneira, Sharpe destaca a importância do contexto na abordagem histórica de sujeitos comuns ou marginais. Assim sendo, os poemas contraculturais (discursos produzidos diretamente pelos “marginais”), como quaisquer outras fontes, não devem ser considerados a verdade dos fatos, ou o registro daquilo que realmente ocorreu no passado. Eles devem ser contextualizados, ter seus lugares-de-fala observados e relacionados a

---

<sup>16</sup> SCHMITT, Jean-Claude. “A história dos marginais”. In: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.263.

<sup>17</sup> BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *Justiça e Gênero: uma história da Justiça de menores em Brasília (1960-1990)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007, p. 14.

<sup>18</sup> SCHMITT, Jean-Claude. Op. cit., p. 285.

<sup>19</sup> SHARPE, Jim. “A História vista de baixo”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história - novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 54.

outros discursos sobre o momento histórico recortado, pois pertencem ao conjunto mais amplo da sociedade em questão.

Interpelado por estas considerações sobre a historiografia dos marginais, lanço um olhar sobre a história da poesia contracultural brasileira, pretendendo contribuir, nos limites de uma pesquisa de mestrado, para subsidiar a história da (contra) cultura brasileira, e sugerir uma perspectiva diversa da historiografia convencional sobre aquela conjuntura política, contribuindo para uma história plural e multifacetada.

Registrando a experiência de poetas que foram sujeitos históricos, a pesquisa objetiva dar visibilidade aos escritores contraculturais, antes silenciados por uma história da ditadura militar mais interessada no viés institucional. Assim, se afirmei, anteriormente, que a poesia contracultural foi engendrada em determinadas condições históricas (ditadura x contracultura), deve-se considerar que ela também contribuiu para a constituição e formação desse cenário, através da difusão de representações políticas e contraculturais veiculadas no suporte discursivo dos poemas.

A dissertação está estruturada em 4 capítulos. No primeiro capítulo, *Entre cenarizações e desterritorializações: as expressões da contracultura*, seleciono cenários da conjuntura histórica que se articulam com o fenômeno da poesia contracultural em Brasília. Logo, exploro as expressões contraculturais nas ambiências desterritorializadas dos EUA, da França e do Brasil, objetivando reconstruir os significados locais e particulares da matriz internacional de representações da contracultura. Examino a contracultura sob uma perspectiva geral, sem camuflar as nuances e filigranas do fenômeno. Além disso, no subitem *Entre flores e fuzis: a poesia contracultural*, abordo as principais características da poesia contracultural. Apesar de não negligenciar as mobilizações poéticas cenarizadas em outros centros brasileiros, dedico maior atenção à poesia praticada no Rio de Janeiro, cujos vínculos com a poesia brasileira evidenciam-se nas fontes pesquisadas. Incluo poemas que exemplificam e ilustram o exercício e as situações típicas da poesia conhecida como marginal.

No segundo capítulo, *Entre fardas e superquadras: poesia e ditadura em Brasília*, elenco peculiaridades e singularidades arquitetônicas, urbanas e políticas de Brasília, ensejadas pelo mote de cidade planejada, e pelos seus atributos de centro de poder da ditadura militar. No subitem, *Lira Pau-Brasília: a poesia contracultural na capital federal*,

estruturo uma narrativa a partir de fragmentos da história da poesia contracultural de Brasília, arrolando autores, obras, mobilizações coletivas e manifestações individuais. Para reconstruir esta história, cotejei livros mimeografados, que muitas vezes conheceram apenas uma única edição de pequena tiragem, com depoimentos cedidos pelos poetas-narradores selecionados (Nicolas Behr, Luis Martins da Silva e Turiba), além de matérias publicadas no *Correio Braziliense* e informações registradas em uma rara bibliografia sobre o tema, como os livros de Almeida Pinto, Carlos Marcelo e Ronaldo Mousinho. Assim como no capítulo anterior, insiro poemas confeccionados em Brasília que dialogam com minhas considerações sobre a poesia brasiliense.

Já no capítulo 3, *Grande Circular: os poetas, seus versos e seu lugar*, realizo uma reflexão acerca dos sentidos e significados das representações sobre a cidade de Brasília e sobre o regime militar que afloram nos fragmentos discursivos poéticos de Behr, Luis Martins e Turiba. A análise do material empírico foi articulada com referenciais teóricos da História Cultural como identidade, representação e cotidiano. Inauguro este capítulo com a breve biografia dos poetas selecionados, com propósito de estabelecer seus lugares-de-fala.

Por fim, no capítulo 4, *O Prosexo de Nicolas Behr*, perscruto o processo judicial no qual Nicolas Behr foi réu, sob a acusação de posse e comercialização de escritos considerados obscenos. Investigo no processo o embate de representações engendrado pelo contraste entre as apropriações dos poemas de Behr, empreendidas, tanto pelo delegado do *DOPS* e pelo promotor do Ministério Público, quanto por críticos literários, poetas e jornais. A análise indiciária do processo permite, ainda, a revelação de práticas que caracterizaram poesia contracultural brasiliense.

Nas considerações finais, os argumentos centrais da dissertação são sucintamente retomados em seus aspectos principais, assim como, apresento os resultados da reflexão sobre o tema selecionado.



# Capítulo I: Entre cenarizações e desterritorializações: as expressões da contracultura

## 1.1 Cultura x Contracultura

Anos 60, um *slogan* do Maio de 68 francês enunciava: “Sejamos realistas, que se peça o impossível”. Coadunada nessa tendência, a excêntrica manifestação ocorrida no dia 21 de outubro de 1967, em oposição a Guerra do Vietnã, mobilizou milhares de pessoas em Washington, capital dos Estados Unidos. Tal protesto objetivou, simplesmente, exorcizar e levitar o edifício do Pentágono, sede do Departamento de Defesa dos EUA: “Então Hoffman anunciou que um grupo de *freaks* iria ‘fazer levitar o Pentágono’ e ‘exorcizar os espíritos malévolos’. O prédio de se ergueria no ar três polegadas, os demônios fugiriam e a guerra acabaria.”<sup>20</sup>.

Entre os 50 mil participantes estimados por Roszak<sup>21</sup>, figuravam intelectuais, estudantes, *hippies* e simpatizantes da Nova Esquerda:

*Mas segundo somos informados (pelo The East Village Other), à passeata compareceram também contingentes de “feiticeiros, bruxos, santos, videntes, profetas, místicos, beatos, necromantes, xamãs, trovadores, menestréis, bardos, andarilhos e loucos”, presentes para realizar a “revolução mística”. Houve piquetes, demonstrações passivas, discursos e marchas, como em toda manifestação de protesto político.*<sup>22</sup>

O caráter da manifestação foi espontâneo, pacífico e lúdico: “Belas *hippies* flertavam com os soldados e colocavam flores nos canos de suas armas. Pelo menos três soldados largaram suas armas e capacetes para participar da festa.”<sup>23</sup>. Essa maneira singular de contestar foi uma das expressões características do fenômeno conhecido como contracultura.

---

<sup>20</sup> GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 306.

<sup>21</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972, p. 131.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 131.

<sup>23</sup> GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Op. cit.*, p. 306.

A reflexão acerca da noção de contracultura enseja uma ponderação prévia sobre a noção de cultura. Conforme observa Peter Burke<sup>24</sup>, a História Cultural do século XIX trabalhava sobre a perspectiva do consenso cultural, na qual a cultura de determinada sociedade era considerada monoliticamente, como um bloco homogêneo. A noção de cultura remetia as artes, literatura e a uma cultura de elite, ou “alta” cultura, pois nem todos os segmentos sociais possuíam acesso a essa cultura. Ao longo do século XX, o diálogo entre história e antropologia possibilitou uma percepção mais abrangente da noção de cultura para História Cultural. O termo passou a abarcar os princípios e convenções que regulavam o cotidiano das pessoas comuns, e a enfatizar a heterogeneidade e as nuances que coexistiam na cultura de determinada sociedade. Thompson nos alerta que: “o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto.”<sup>25</sup>.

Essas considerações são importantes no sentido de atestar que uma sociedade é constituída por diversas culturas, subculturas e contraculturas, que estão em permanente estado de tensão e interação:

*O conceito sociológico de “subcultura”, que pressupõe diversidade em uma estrutura comum, e o conceito de “contracultura”, que envolve uma tentativa de inverter os valores da cultura dominante, merecem ser levados mais a sério do que o são por historiadores culturais.*<sup>26</sup>

Desse modo, bastante debatida por diversos autores, a polissêmica noção de cultura é objeto de abordagens distintas. Porém, cabe sublinhar a perspectiva que se harmoniza com minha proposta de análise, interpelada pelo estreitamento entre história e a antropologia interpretativa de Clifford Geertz. A noção de cultura como sistema simbólico é bem apropriada, já que objeto de estudo desta dissertação refere-se aos sentidos e significados das representações. Segundo Clifford Geertz:

*[...] a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento- costumes, usos, tradições, feixes de hábitos-, como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle- planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam de ‘programas’)- para governar o comportamento.*<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> BURKE, Peter. *Varietades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

<sup>25</sup> THOMPSON, E.P. *Senhores e caçadores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 17.

<sup>26</sup> BURKE, Peter. *Op.cit*, p. 259.

<sup>27</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.56.

Esse antropólogo britânico concebia a cultura como um sistema de símbolos e sinais, ou como um conjunto de significados compartilhados por um grupo, e responsável pela sua coesão e controle social:

*Da perspectiva de Geertz, toda a ação humana (e não apenas o hábito ou o costume) é culturalmente informada para que possa fazer sentido num determinado contexto social. É a cultura compartilhada que determina a possibilidade de sociabilidade nos agrupamentos humanos e dá inteligibilidade aos comportamentos sociais. Deste ponto de vista, não apenas as representações, mas também as ações sociais são ‘textos’, passíveis de serem culturalmente interpretados.<sup>28</sup>*

Detendo-me nas conexões entre cultura, identidade e representação, considero válido ressaltar o viés de Muniz Sodré, que ao referir-se à complexidade do real em variadas modulações: “A cada um desses modos de abordagem ou de relacionamento com o real, caracterizados como um conjunto de mediações simbólicas (língua, leis, regras, mitos etc.) entre sujeito e mundo, chamamos de cultura. A esta cabe responder pela identidade...”<sup>29</sup>.

No intuito de estabelecer uma definição para noção de contracultura recorro ao jornalista Luiz Carlos Maciel, que redigia a coluna *Underground* para o *Pasquim* e foi editor de outras publicações que representavam a chamada imprensa *nanica*, como a revista *Flor do Mal*:

*Pode-se entender contracultura, a palavra, de duas maneiras: a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical. No primeiro sentido a contracultura não é, só foi; no segundo, foi, é e certamente será.<sup>30</sup>*

Na primeira acepção evocada por Luiz Carlos Maciel, o vocábulo contracultura alude as mobilizações, manifestações e mudanças culturais que afloraram na década de 1960, cujo denominador comum eram as inovações nas maneiras de contestar e criticar princípios da cultura ocidental. Sob o signo da contracultura diversos grupos foram acolhidos como os *beatniks*, os *hippies*, o *black power*, os movimentos pelos direitos civis

---

<sup>28</sup> CASTRO, Hebe. “História Social”. In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro F.(orgs.).*Domínios da História: ensaios sobre teoria e metodologia*. RJ: Campus, 1997, p. 52.

<sup>29</sup> SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 46.

<sup>30</sup> LUIZ CARLOS MACIEL apud PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.14.

plenos, os estudantes e operários do Maio de 68, o *gay power*, os *yippies*, o *women's lib*, dentre outros. Assim, política estudantil, comunidades alternativas, psicanálise, questões raciais e civis, *Woodstock*, feminismo, existencialismo, consumo de entorpecentes, liberação sexual e orientalismo constituíram aquilo que se convencionou denominar de contracultura. O mesmo Maciel indica que: “(...) uma das características básicas do fenômeno é o fato de opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.”<sup>31</sup>.

O outro significado proposto pelo jornalista gaúcho para o termo contracultura reveste-se de um sentido mais abstrato, próximo a uma definição geral que poderia ser aplicada a variados contextos espaciais e temporais. O que sintetiza esse segundo entendimento é a atitude de crítica radical diante de qualquer cultura considerada institucional, como informa Timothy Leary: “De fato, muitos dos personagens que acabaram ocupando lugar de destaque nos livros escolares – de Sócrates a Jesus, Galileu, Martinho Lutero e Mark Twain – eram contraculturais em sua época.”<sup>32</sup>.

Considerando as articulações entre as duas interpretações mencionadas por Maciel, Carlos Alberto Pereira conclui que:

*Tanto no sentido mais geral quanto no específico, o termo aponta para uma realidade cuja natureza extremamente radical, questionadora, e bastante “diferente” se comparada às formas mais tradicionais de oposição ao status quo, sugere a idéia de que estamos de fato diante de algo situado fora ou contra a cultura oficial.*<sup>33</sup>

A proposta desta dissertação é narrar a contracultura como fenômeno desterritorializado. Para Guattari, uma das possíveis acepções da palavra território é:

*[...] o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’(...) Ele é um conjunto dos projetos e de representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos nos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos. O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linha de fuga [...]*<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> LUIZ CARLOS MACIEL apud PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.13.

<sup>32</sup> TIMOTHY LEARY apud GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 10.

<sup>33</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 22.

<sup>34</sup> FÉLIX GUATTARI apud NEGRÃO DE MELLO, Maria Thereza. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Gláuber Rocha”. In: CABRERA, Olga & ALMEIDA, Jaime de (org.). *Caribe: sintonias e dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004, p.72.

Dessa maneira, a contracultura não será abordada apenas como fenômeno que se engendrou no território específico dos Estados Unidos e difundiu-se para o resto do ocidente como um legado homogêneo e imutável.

Entendo que é necessário cautela para postular que a contracultura jovem dos anos 60 é originalmente norte-americana, pois os Estados Unidos apropriaram-se de fenômenos estrangeiros para composição de sua contracultura. Senão vejamos, a espiritualidade dos jovens contraculturais voltou-se para religiões provenientes do oriente, como o zen budismo. A poesia produzida pelos *beats* foi forjada a partir de obras da literatura inglesa e da francesa:

*O que é insuportável para a crítica acadêmica é o sentido livre, vital, de apropriação não-dogmática, que os Beats faziam da tradição literária, em língua inglesa (Whitman, William Carlos Williams, Pound, Eliot etc.), ou da modernidade européia (Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, os Surrealistas, os Dadaístas, etc.).*<sup>35</sup>

Indo além, Nicolau Sevcenko desvelou os liames entre a contracultura brasileira dos anos 70 e a tradição cultural européia que ele denominou de arte livre:

*No caso do extraordinário florescimento cultural dos anos 60 e 70, o que se observa é o retorno ao debate público, e mais exatamente ao espaço público, de uma série de experiências estéticas que tinha tido sua primeira manifestação em escala revolucionária na passagem do século XIX para o XX, mas que foram atrozmente abortadas sob o contexto reacionário instaurado pela irrupção da Primeira Guerra Mundial.*<sup>36</sup>

Reconstruindo um percurso que principiou com as barricadas da boemia francesa do final do século XIX, o autor transita entre o cubismo de Picasso e Apollinaire, o dadaísmo, o surrealismo, o grupo Cobra, os Letristas, além do Situacionismo Internacional, que fundamentava suas críticas em teóricos como Henry LeFebvre, Cornelius Castoriadis e Huizinga . Sevcenko atribui a esse movimento uma demasiada relevância: “Tudo isso fez com que em seu curto tempo de vida, do fim dos anos 50 ao fim dos anos 60, a Internacional Situacionista se tornasse o mais radical e influente movimento artístico da segunda metade do século XX.”<sup>37</sup>. O Situacionismo Internacional repercutiu em terras

---

<sup>35</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 14.

<sup>36</sup> SEVCENKO, Nicolau. “Configurando os anos 70: A imaginação no poder e arte nas ruas”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 13.

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p.21.

brasileiras no *Cinema Novo* de Glauber Rocha, no *Tropicalismo*, e em artistas plásticos como Hélio Oiticica e Cildo Meireles.

Mas o Brasil também produziu representações que foram apropriadas pela contracultura européia, como atesta uma tese dos estudantes da Universidade de Sorbonne, na qual *Terra em Transe* de Glauber Rocha (filme censurado pelo regime militar no Brasil), *Prima della Rivoluzione* e *Weekend* haviam sido os filmes que mais influenciaram o Maio de 68<sup>38</sup>.

Levantes estudantis na Universidade de Berkeley, Califórnia, estavam vinculados às manifestações deflagradas em Paris:

*Foram ainda os estudantes de Berkeley que, na vanguarda do movimento estudantil americano, deram um exemplo extraordinário da solidariedade da Internacional Estudantil, protestando contra a brutalidade da repressão das manifestações estudantis em Paris, por duas noites, nas ruas de Berkeley e construindo barricadas.*<sup>39</sup>

Conceber a história do fenômeno contracultural com sua gênese nos Estados Unidos, e posterior difusão por outros países, implicaria em subentender que os EUA eram o único centro criativo da época, enquanto o restante das nações aguardava passivamente a influência norte-americana. Mas refletindo sobre a noção de tradição, Peter Burke pontua que:

*Embora o termo “tradição” originalmente significasse “legar”, é difícil negar que freqüentemente ocorrem mudanças durante a transmissão de conceitos, práticas e valores. As tradições são constantemente transformadas, reinterpretadas ou reconstruídas – seja essa reconstrução consciente ou não – para se adaptarem aos seus novos ambientes espaciais ou temporais.*<sup>40</sup>

Por esta ótica, o repertório de representações que constituíram a contracultura foi recontextualizado e ressignificado tanto nos Estados Unidos, como na Paris de 68. No Brasil, não foi diferente, a contracultura foi ativamente adaptada para articular o lastro internacional com questões cotidianas da realidade brasileira. Nesse sentido, a manifestação estudantil hostil à visita do embaixador norte-americano, John Tuthill, a Universidade de

---

<sup>38</sup> NEGRÃO DE MELLO, Maria Thereza. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: CABRERA, Olga & ALMEIDA, Jaime de (org.). *Caribe: sintonias e dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004, p. 74.

<sup>39</sup> MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 16.

<sup>40</sup> BURKE, Peter. *As fortunas d’O Cortesão*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997, p.13.

Brasília, em abril de 1967, oferece um caso exemplar. Como narra Gurgel<sup>41</sup>, o embaixador fora doar 4000 livros a Biblioteca da Universidade e foi recebido sob protestos dos estudantes que vaiaram, cantaram o hino nacional e bradaram palavras de ordem. Os estudantes assim justificaram seus atos:

*Não tínhamos nada contra os livros que ele estava levando, todos em inglês. Mas, além de protestar contra a guerra do Vietnã e contra o Acordo MEC-USAID, queríamos a reposição dos livros com temática social, que tinham sido retirados da biblioteca e queimados.*<sup>42</sup>

Assim, analisarei expressões contraculturais nesses três cenários buscando reconstruir dimensões locais e particulares referentes a matriz de representações da contracultura. O cenário internacional em que se desenvolveu a contracultura possuía como elemento estrutural a Guerra Fria e seu discurso que profetizava a guerra atômica de dimensões mundiais:

*A contracultura toma parte tendo como pano de fundo esse mal absoluto, um mal que não é definido pelo simples fato da bomba, mas pelo ethos total da bomba, no qual nossa política, nossa moralidade pública, nossa vida econômica e nosso esforço intelectual acham-se atualmente inseridos com abundância de generosa racionalização.*<sup>43</sup>

## 1.2 Utopia rima com poesia: a contracultura nos EUA

*é 1968  
sou um realista mágico  
vejo os adoradores de Che*

*vejo o homem de cor  
forçado a aceitar  
a violência*

*vejo os pacifistas  
desesperarem  
e aceitarem a violência*

*vejo tudo tudo tudo  
corrompido  
pelas vibrações*

---

<sup>41</sup> GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora da UnB, 2002.

<sup>42</sup> HÉLIO DOYLE apud GURGEL, Antonio de Pádua. Op. cit., p. 45. Segundo o autor, o Acordo MEC-USAID (Ministério da Educação e Cultura & United States Agency for International Development) visava privatizar as universidades brasileiras.

<sup>43</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972, p. 59.

Finda a Segunda Guerra Mundial, emergiu, no âmbito das relações externas, uma nova configuração internacional baseada no antagonismo entre dois modelos políticos-econômicos distintos:

*A expressão Guerra Fria referencia-se nesse novo sistema, de abrangência mundial, alicerçado sobre o equilíbrio entre as duas superpotências termonucleares. Na segunda metade do século XX, a bipolaridade de poder estruturou as relações entre os Estados e definiu os padrões de conflito e cooperação em escala global.<sup>44</sup>*

No panorama internacional, a bipolaridade enrijeceu as condições de alinhamento das demais nações com as duas potências hegemônicas, União Soviética e Estados Unidos, que representavam, respectivamente, as ideologias socialistas e capitalistas:

*A sua característica mais clara está na rigidez da política de equilíbrio posta em prática pelos dois atores principais, ou seja, no fato de eles terem extrema dificuldade ou impossibilidade em renunciar posições de poder mesmo mínimas e, conseqüentemente, em aceitar a passagem de um aliado para um bloco oposto.<sup>45</sup>*

O contexto da Guerra Fria e a ameaça nuclear que caracterizava o inimigo soviético, não amedrontavam os Estados Unidos, maior credor do globo após a II Guerra: “Em termos reais, o poder americano, ao contrário de seu prestígio, continuava decisivamente maior do que o soviético. Quanto às economias e tecnologias dos dois campos, a superioridade ocidental (e japonesa) superava qualquer cálculo.”<sup>46</sup>. As circunstâncias internacionais que sugeriam o armamentismo e a possibilidade de uma guerra total eram convenientes aos EUA, um dos principais exportadores de produtos bélicos do mundo.

Hobsbawm destaca a relação de forças que qualificava a Guerra Fria no plano internacional, mas refuta a possibilidade de concretização do confronto em escala global:

*A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica*

---

<sup>44</sup> MAGNOLI, Demétrio. *O mundo contemporâneo: relações internacionais 1945-2000*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 31.

<sup>45</sup> BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 1093.

<sup>46</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos- O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.243.



*de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência – a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou Forças Armadas comunistas no término da guerra – e não tentava ampliá-la com uso da força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética.<sup>47</sup>*

Os países africanos e asiáticos, ex-colônias que conheceram a independência após a II Guerra, foram palcos dos principais confrontos beligerantes e estratégicos do período. Neste cenário, a Guerra do Vietnã foi incentivada e disputada com apoio direto dos Estados Unidos e União Soviética. Os EUA chegaram a enviar um contingente estimado<sup>48</sup> em meio milhão de soldados para o Vietnã do Sul. No território norte-americano, os protestos contra o conflito ilustravam os contornos do nascente fenômeno contracultural. Jovens convocados para servir militarmente à pátria queimavam seus cartões de alistamento, cidadãos civis recusavam-se a pagarem seus impostos argumentando que estes seriam aplicados em uma guerra com a qual não concordavam. O espírito cômico da contracultura explicitava-se no famoso *slogan Make love, not war* (Faça amor, não guerra).

Representações da guerra no sul asiático foram veiculadas em diversos suportes artísticos, como o musical *Hair* da *Broadway* e as canções de Bob Dylan (*Blowin' in the Wind, Masters of War*) e John Lennon (*Happy Xmas–War is over* e *Don't Wanna Be a Soldier*), que auxiliaram na repercussão da oposição contracultural pelo globo. Desse modo, a guerra obteve ressonâncias internacionais e tornou-se emblemática dos protestos jovens nos países ocidentais ocorridos nas décadas de 60 e 70:

*A Internacional estudantil teve a força de pôr em questão a política mundial. A guerra do Vietnã funcionou como tema unificador e revelador: houve unanimidade no mundo inteiro contra os EUA; pôs em movimento o jogo da política americana contra os países comunistas; mostrou o nada de solidariedade no mundo comunista, a rivalidade da URSS com a China, a ajuda insuficiente aos países em luta por sua emancipação. Foi ela também a fonte de heróis míticos e combatentes exemplares, o mais célebre dos quais foi Ho Chi Minh.<sup>49</sup>*

---

<sup>47</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos- O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 224.

<sup>48</sup> GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora da UnB, 2002, p.102.

<sup>49</sup> MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 26.

Nesse período a sociedade norte-americana se caracterizava pela abundância material, pelo desenvolvimento tecnológico, pela disseminação dos meios de comunicação de massas, e pelo *American way of life*, expressão difundida pela mídia durante a Guerra Fria, e que representava os Estados Unidos como a terra do capitalismo, da liberdade e da democracia. Mas essa mesma América democrática coexistia com o Macarthismo, que promovia implacável perseguição aos partidários e simpatizantes da esquerda americana, com a valorização do consumismo, e com a cultura WASP (sigla que significava Branco, Anglo-Saxão, Protestante), que possuía aspectos conservadores, machistas, racistas:

*Suas marcas mais fortes parecem ser uma indústria altamente avançada, aliada a uma razoável afluência, aliança que se traduz numa pauta de consumo sempre renovada e num sistema essencialmente massificante. Trata-se, na verdade, de uma sociedade tecnocrática voltada para a busca ideal de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnicos e racionais sobre os sociais e humanos, reforçando a tendência crescente para a burocratização da vida social.*<sup>50</sup>

Não obstante a pujança material do país, nem todos estavam satisfeitos. Este descontentamento foi canalizado pela juventude das camadas médias urbanas norte-americanas, que protestaram contra o consumo exacerbado, contra a tecnocracia, contra o belicismo e contra a massificação. A esquerda tradicional e suas contestações realizadas no âmbito de partidos, sindicatos e parlamentos não ofereciam mais vazão aos anseios desses jovens, que buscaram maneiras inovadoras para expressar seu inconformismo. Foi assim, que nos anos 60, a contracultura engravidou o mundo com a utopia de uma sociedade alternativa, mais humana e comunitária, sem guerras e sem exclusões de minorias, sejam elas raciais, sociais ou sexuais.

O termo contracultura foi o rótulo cunhado pela imprensa dos Estados Unidos, na tentativa de compreender e abranger os novos e heterogêneos comportamentos de contestação ao chamado *American way of life*. O mosaico da contracultura norte-americana era bastante diversificado e, não cabe no espaço e no propósito reservados a esta dissertação, a perscrutação de suas variadas vertentes. Dessa maneira, no cenário dos EUA, minha análise vai privilegiar o fenômeno *beat*, pois, como será observado no depoimento

---

<sup>50</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 28.

de Chacal registrado no próximo capítulo, esse tipo de literatura teve incidência direta na constituição da poesia contracultural.

Entre as décadas de 40 e 50, surgiram alguns escritores com comportamentos transgressores e com uma escrita alucinada e visceral, eram os *beatniks*. A *Beat Generation* foi precursora de elementos que viriam a constituir a contracultura jovem dos anos 60, como o orientalismo, a ingestão de entorpecentes, as sintonias com a cultura negra, a aproximação entre arte e vida, e as críticas aos pressupostos da racionalidade ocidental.

Os *beats* não possuíam diretrizes políticas ou um engajamento estético definido. Segundo Góes e Bueno, a unidade da literatura *beat* poderia ser rastreada pela:

*(...) rejeição total da poesia acadêmica e formalizada, o salto por cima do intelectualismo estéril dos anos 30 e 40, a busca de uma poesia novamente ligada aos ritmos da vida, desenvolvendo para isso novas concepções do poema em paralelo com o Jazz, o Expressionismo Abstrato e uma série muito variada de referências estéticas, políticas e religiosas.*<sup>51</sup>

Apesar de não constituírem um movimento homogêneo, os *beats* se agruparam em dois núcleos principais, um na costa leste, outro na costa oeste dos EUA. O grupo de Nova Iorque, que esteve em maior evidência na mídia, era composto por Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso e Carl Solomon. Na extremidade oeste do país, Michael McClure, Gary Snyder e Lawrence Ferlinghetti formavam o *San Francisco Renaissance*. Ferlinghetti foi o fundador da editora *City Light Books*, que editou grande parte da produção *beat*. Os dois grupos reuniram-se em um recital poético em outubro de 1955, na *Six Gallerie*, em São Francisco. Este evento ficou marcado pela primeira leitura pública, e aclamada, do poema *Uivo (Howl)* de Ginsberg: “(...) o editor Ferlinghetti enviou a ele no dia seguinte um telegrama dizendo: ‘Eu o congratulo no início de uma grande carreira. Quando consigo o manuscrito?’”<sup>52</sup>. O começo do poema expõe algumas peculiaridades da *Geração Beat* como a loucura, a valorização da cultura negra e a utilização de entorpecentes:

*Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,  
morrendo de fome, histéricos, nus,  
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada*

<sup>51</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 60.

<sup>52</sup> GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p.263.

*em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,  
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato  
celestial com o dínamo estrelado na maquinaria  
da noite,  
que pobres, esfarrapados e olheiras fundas viajaram  
fumando sentados na sobrenatural escuridão dos  
miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando  
sobre os tetos da cidade contemplando jazz (...)*<sup>53</sup>

Os escritores *beats* eram entusiastas de música *jazz*, mais especificamente de sua vertente *Bebop*, que primava pela improvisação e, cujos maiores representantes foram Dizzy Gillespie e Charlie Parker. Nos primórdios do século XX, o *jazz*, assim como o *rock n' roll* e o *blues*, era uma expressão musical fomentada pela cultura negra. Em uma sociedade ex-escravista, com traços racistas e segregacionistas, a tradição cultural dos descendentes de africanos adquiriu conotações pejorativas. O interesse dos *beats* pelo *jazz* pode ser considerado uma forma de oposição e protesto contra a América de preceitos moralistas e preconceitos raciais.

As notas musicais improvisadas do *jazz* negro inspiraram a espontaneidade, a intuição e a fluência verbal na literatura *beat*: “Todos eles utilizavam algo semelhante ao fluxo de consciência como método (...) para superar qualquer impulso no sentido de cautela e autocensura”<sup>54</sup>. Com exceção dos escritos de Burroughs, os textos *beats* eram publicados da maneira como foram concebidos, como registro de um momento, sem revisões ou alterações. Convenções literárias que demandavam certa previsão, como a rima, a métrica e a sofisticação vocabular eram desvalorizadas por esses escritores.

Foi assim que Jack Kerouac redigiu o romance *On the Road* em apenas três semanas, estimulado por anfetaminas e inspirado pelo *jazz bebop*. Com intuito de instigar seu fluxo de consciência, Kerouac utilizou um rolo contínuo de papel telex direto em sua máquina de escrever, o que evitava a interrupção para cambiar a folha de papel. O estilo de Kerouac foi batizado por Ginsberg de *prosódia bop espontânea*.<sup>55</sup>

As sintonias entre contracultura e a cultura negra eram tão acentuadas, que Norman Mailer publicou, em 1958, o artigo *The White Negro: Superficial reflections on the Hipster*,

---

<sup>53</sup> GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p.25.

<sup>54</sup> GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 264.

<sup>55</sup> GINSBERG, Allen. Op. cit., p. 21.

no qual enumerava as características de um novo fenômeno urbano, os “brancos-negros” *hipsters*. Os *hipsters*, contemporâneos dos *beatniks*, foram os ascendentes dos *hippies* sessentistas. Os *hipsters* existiam em contraposição aos *squares* (quadrados): “Ao contrário do *square*, conformista e fiel defensor do *american way of life*, o *hipster* é aquele que se rebela contra aquela situação.”<sup>56</sup>. Para Mailer, os *hipsters* ocupavam posição semelhante aos negros na sociedade dos EUA, por isso foram denominados de branco-negros. A valorização da cultura negra pela contracultura estendeu-se a década de 1960.

No ano de 1963, em Washington, jovens brancos *hippies* e *yippies* participaram, ao lado de uma maioria negra, da marcha em prol da plenitude dos direitos civis dos indivíduos negros. Principalmente pelo histórico escravista do sul do país, a segregação racial era muito marcante no território norte-americano, pelo menos até 1965: o direito ao voto em eleições era proscrito racialmente aos negros, existiam assentos reservados aos negros na parte de traseira dos transportes públicos, assim como discriminação explícita em outras instituições e espaços urbanos, tais como escolas, museus e praças. Foi nesse contexto que surgiram os líderes Malcolm X, Martin Luther King e o grupo político armado *Panteras Negras*. Assim, manifestações pelas equiparações legislativas dos negros contaram com a colaboração e respaldo da juventude branca contracultural para alcançar seu êxito.

Outra característica da *Beat Generation* era a fusão literária entre poesia e prosa: “Uma tendência nos escritores de prosa, assim como dos poetas entre os ‘bárbaros santificados’, é a combinação entre poesia e prosa.”<sup>57</sup>. Os poetas *beats* adotaram o verso livre<sup>58</sup>, sem metrificação definida, e elementos narrativos em suas poesia, já os prosadores, incorporaram o lirismo, as rimas e as assonâncias da poesia.

A valorização, pelos *beatniks*, da poesia verbalizada é a repercussão de uma tradição oral que remonta os aedos da Antiguidade, bardos e trovadores medievais:

*Beat Scene significa, também, uma série de álbuns, de discos, com poetas falando, oralizando seus poemas; tradução de outro lance forte e típico da época: a tentativa de retomar a tradição oral da poesia, ao mesmo tempo em que se tentava juntar a música, o Jazz principalmente, com a poesia.*<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 35.

<sup>57</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.51.

<sup>58</sup> Conf: KAHN, Gustave apud BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997.

<sup>59</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. Op. cit., p. 10.

Os *beats* apropriaram-se dessa tradição oral objetivando empreender o estreitamento entre a vida e a práxis artística. A *Geração Beat* almejou abolir as fronteiras entre o vivido e o escrito: “A poesia e a prosa *Beat* mostram com clareza as formas tentando traduzir ritmos do corpo, da história, do movimento, da libido querendo a liberação, incapaz de se estabelecer (no exato sentido de *settle down*).”<sup>60</sup> . Foi neste sentido que os *beats* valorizaram a oralidade dos textos, transgrediram regras literárias e comportamentais, e adotaram o fluxo de consciência como método, ou seja, o poema não passava por uma mediação intelectual ostensiva. Outro recurso utilizado pela literatura *beat*, para aproximar arte e vida, era conceber poesias que:

*Alusivas a acontecimentos reais, escritas na primeira pessoa, a partir do “eu” de seu criador, e não de um mundo de abstração formal, promoveram uma nova relação entre poesia e vida. Ou melhor, resgataram uma relação que já existia em Whitman, nos românticos, em Rimbaud, mas que havia sido deixada de lado.*<sup>61</sup>

Mas a subversão literária dos *beats* provocou reações das autoridades que representavam o *American way of life*. Os livros *Almoço Nu* (*Naked Lunch*) de William Burroughs e *Uivo* de Ginsberg foram objetos de processos judiciais deflagrados por acusações de pornografia e obscenidade. *Uivo* fora publicado em 1956, e:

*Assim que chegou às livrarias, criou uma enorme polêmica e uma bela gritaria dos moralistas, afora os inevitáveis processos correndo na justiça. Julgado, o poema não foi considerado algo sem valor social, logo, não se tratando de mera obscenidade, resultou na liberação para a venda nos Estados Unidos.*<sup>62</sup>

Ressonâncias dessa repressão moralista aportaram na capital do Brasil no final da década de 70, quando o poeta contracultural Nicolas Behr foi detido e processado por possuir e comercializar livros que também foram considerados obscenos. Assim como os poemas de Behr, os textos Burroughs e Ginsberg possuíam expressões coloquiais, termos de baixo calão e alusões ao ato sexual, mas isso não desqualificava o caráter extremamente literário das respectivas obras.

---

<sup>60</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 14.

<sup>61</sup> WILLER, Cláudio. “Introdução”. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 7.

<sup>62</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. *Op. cit.*, p. 78.

A revolução cultural foi uma revolução no comportamento. O corpo, o pensamento e as atitudes cotidianas foram objetos de revolução e contestação. Como quer Hobsbawm, “Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção.”<sup>63</sup>. Antes de mudar o mundo, o indivíduo deveria transformar a si próprio. Para Maciel: “Não demorou muito, entretanto, para que se descobrisse que o impulso para a rebelião tinha, na política, apenas um canal externo. Na raiz interna o inconformismo era existencial. Não era apenas a sociedade que estava errada; era o jeito que a gente vivia.”<sup>64</sup>.

Como já anunciava o *slogan* do feminismo sessentista, *O pessoal é político*, ações e atitudes privadas e corriqueiras revestiram-se de conotações políticas. Sindicatos, partidos e instituições governamentais deixaram de ser o espaço privilegiado da práxis política: “Assim, o renascer dos estudos do cotidiano se encontra vinculado a uma redefinição do político, frente ao deslocamento do campo do poder das instituições públicas e do Estado para a esfera do privado e do cotidiano, com uma politização do dia-a-dia.”<sup>65</sup>. Como será registrado adiante, a noção de politização do cotidiano era muito cara à poesia contracultural brasileira.

A apropriação das tradições orientais pelos *beatniks* renunciou a valorização da cultura proveniente do oriente nos anos 60. Preceitos doutrinários do Zen Budismo como o desenvolvimento da espiritualidade, o desapego material, a inibição do desejo, a paz e a prática da meditação confrontavam a cultura do *American way of life*:

*Numa sociedade afluyente e poderosa como a América dos anos 50, vivendo um materialismo desenfreado, um consumismo alienante e uma enorme pobreza espiritual, coroadada com uma Guerra Fria à sombra do Horror Nuclear, é claro que o Zen-Budismo significava um outro universo cultural, uma outra visão de vida, uma forte espiritualidade, tudo muito diferente da noção de consumo.*<sup>66</sup>

Alan Watts foi o principal divulgador do Zen nos EUA, mas o primeiro *beat* a aderir à religião oriental foi Gary Snyder, que recebeu instrução Zen formal no Japão em 1956.

---

<sup>63</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos- O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.326.

<sup>64</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 8.

<sup>65</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p.22.

<sup>66</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 22.

Foi Snyder quem introduziu Kerouac e Ginsberg a prática da filosofia e religião orientais. Com propósito constante da contracultura em unir vida e arte, as técnicas Zen foram incorporadas tanto na vida cotidiana dos escritores *beat*, como em sua literatura:

*Para Ginsberg, tanto a poesia ocidental quanto a meditação oriental estão relacionadas com o ato de respirar. Porém, desde a invenção das técnicas de impressão, os poetas esqueceram que a poesia está diretamente ligada à respiração e que a inspiração poética não é outra coisa senão a respiração desobstruída.*<sup>67</sup>

Mas como toda a tradição, as religiões e filosofias orientais estavam sujeitas: “a um conflito interno entre os princípios transmitidos de uma geração a outra e as situações modificadas às quais devem ser aplicadas.”<sup>68</sup> . Desse modo, o Zen foi ressignificado em sua incorporação à jovem contracultura sessentista dos EUA:

*Quer dizer: vulgarizado, o Zen harmoniza-se extraordinariamente com várias características adolescentes. Sua apreciação de um sábio silêncio, que tanto contrasta com a palavrosa doutrinação do cristianismo, pode combinar-se facilmente com a amuada ininteligibilidade da juventude.*<sup>69</sup>

A ênfase que contracultura conferiu ao caráter libertário e transcendente do ato sexual atesta as pequenas distorções na tradição oriental, que diversas vezes foi reduzida ao tantrismo ou a leitura do *Kama Sutra*. O acento erótico na apropriação das religiões orientais ocorreu dentro do contexto da revolução sexual das décadas de 1960 e 1970: “Oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberalização tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres, que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para os homossexuais, além de outras formas cultural-sexual.”<sup>70</sup> .

Sem desconsiderar as particularidades de cada pensador, pode-se afirmar que as idéias de Freud, Wilhelm Reich e Herbert Marcuse creditavam o desenvolvimento de neuroses, da agressividade e de perversões pornográficas à repressão sexual. Mas a revolução sexual não poderia ser reduzida a simples liberalização sexual, pois: “Você supera a questão sexual. Supera, no sentido de que o sexo deixa de ser um problema a ser pensado, a ser refletido, a ser resolvido, a ser deliberado. O sexo passa a ser uma

---

<sup>67</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 82.

<sup>68</sup> BURKE, Peter. *Variadas de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 240.

<sup>69</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972, p. 140.

<sup>70</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos- O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 316.



manifestação da vida que flui espontaneamente.”<sup>71</sup>. Então, segundo Maciel, a revolução sexual significava exercício da atividade sexual instintivamente, naturalmente e espontaneamente, erradicando qualquer intervenção racional, intelectual ou intencional.

Já Hobsbawm atesta que o desenvolvimento do setor farmacêutico também contribuiu para as transformações do comportamento sexual:

*(...) a revolução sexual no Ocidente, nas décadas de 1960 e 1970, se tornou possível em função dos antibióticos – desconhecidos antes da Segunda Guerra Mundial – que pareciam eliminar os grandes riscos de promiscuidade tornando as doenças venéreas facilmente curáveis, e da pílula anticoncepcional, cuja disponibilidade se ampliou na década de 1960.*<sup>72</sup>

A ameaça constante de uma guerra total e do holocausto nuclear significou o enfraquecimento da perspectiva de futuro para os jovens do pós-guerra. Para estes, não havia sentido em dedicar anos à constituição de uma família, ou investir décadas na construção de uma sólida carreira profissional, diante da possibilidade de concretização do apocalipse. Assim, como indicia o *slogan Paradise Now*, a contracultura valorizava o presente, o aqui e agora.

Do ponto de vista contracultural, a realidade materializava-se no momento, no imediato: “A realidade não é um sujeito que confronta um objeto: é uma experiência instantânea.”<sup>73</sup>. Segundo esta ótica, passado e futuro são inatingíveis, existindo apenas a sucessão de instantes. Se a realidade é momentânea e ocasional, deve-se aproveitar ao máximo cada minuto. Essa valorização do presente era, também, uma forma de crítica ao planejamento rigoroso e tecnicista da sociedade norte-americana. Foi desse modo, que os *hippies* adotaram o hedonismo e o *Carpe Diem* como estilos de vida.

O misticismo das doutrinas orientais, o consumo de entorpecentes, a revolução sexual, a valorização do momento e a aproximação entre vida e arte foram modos de relacionamento com a realidade que não concebiam a razão ou o intelecto como mediadores principais: “Fundamentalmente, o que se buscava eram novas possibilidades de

---

<sup>71</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio Seguinte*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 43.

<sup>72</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos- O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.265.

<sup>73</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 10.

apreensão da realidade, e tanto o misticismo quanto a droga constituíam-se numa forma de oposição ao racionalismo dominante nas sociedades tecnocráticas.”<sup>74</sup>.

O antiintelectualismo foi uma das idéias centrais da contracultura que repercutiram na poesia contracultural do Brasil. A tecnocracia pode ser definida: “(...) como aquela sociedade na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que, por sua vez, justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum.”<sup>75</sup>. A tecnocracia era uma forma social que fundamentava-se em pressupostos técnicos e científicos, e que aspirava ideais sociais de organização, planejamento e racionalização.

Destarte, sob um viés humanista, a contracultura propôs maneiras intuitivas e sensoriais como mecanismos de apreensão da realidade. Foi nesse sentido que práticas comportamentais como a ingestão de entorpecentes psicodélicos (utilizados com propósito de expandir a consciência) e a adesão às doutrinas espirituais orientais investiram-se de significações oposicionistas e revolucionárias. Nesse contexto, foram inauguradas a Antiuniversidade de Londres, a Free University de Nova Iorque e a Universidade Livre de Berlim.

Mas o antiintelectualismo da contracultura estava acompanhado de ressalvas, já que as idéias de intelectuais como Herbert Marcuse, Norman Brown, Camus, Reich, Paul Goodman e até Timothy Leary, ex-professor de Psicologia da Universidade de Harvard que foi expulso por distribuir LSD entre seus alunos, foram apropriadas pela juventude rebelde.

Allen Ginsberg, poeta, judeu, homossexual, usuário de drogas, entusiasta da cultura negra e comunista, foi o elo entre o inconformismo *beatnik* e a insatisfação da juventude da década de 60. Devido a suas experiências contraculturais pioneiras na década de 1950, Ginsberg foi considerado um símbolo de resistência pelos jovens sessentistas. Com seu poema *How to make a March/Spectacle*, o *beatnik* prefigurou as dimensões lúdicas, pacifistas e descontraídas que caracterizaram as manifestações contraculturais da década de 1960:

*Sua tese é de que as passeatas deveriam abandonar seu tom geralmente grave e combativo, em favor de uma dança festiva e de um desfile de cantos, cujos participantes dessem balões e flores, doces e beijos, pão e vinho a todos que encontrassem – inclusive aos soldados e desordeiros em quadrilhas. A atmosfera*

---

<sup>74</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 85

<sup>75</sup> ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, p.21.

*deveria ser de alegria e afeição, regida pela intenção de atrair ou seduzir os espectadores geralmente impassíveis – ou pelo menos vencer suas piores suspeitas e hostilidades.*<sup>76</sup>

Enquanto a contracultura *beat* ficou restrita a um limitado número de rebeldes marginalizados, a contracultura dos anos 60 teve adesão de grande parte da juventude transformando-se em um fenômeno de massa:

*Ao invés dos bares pequenos e enfumaçados onde os Hipsters e Beatniks com traços existencialistas europeus ouviam Jazz e curtiam seus baratos, na década de 60 os acontecimentos políticos são nas ruas e reúnem grande número de pessoas, os festivais de música são ao ar livre e reúnem milhares de pessoas (...)*<sup>77</sup>

Foi assim que na década de 60, surgiram os *hippies* com seu pacifismo *Flower Power*, suas roupas coloridas confeccionadas artesanalmente, seus cabelos compridos, sua psicodelia e seu entusiasmo pelo *rock* configurando todo um estilo de vida. Os *hippies* participaram maciçamente de marchas pelos direitos civis, mobilizações contra a guerra do Vietnã e passeatas estudantis, e eram caracterizados por seu protesto pacífico, que consistia na inusitada distribuição de flores e sorrisos entre os participantes das manifestações.

Os *hippies* buscavam uma nova maneira de se organizar em sociedade, uma cultura diferente, mais humanista e integrada a natureza:

*É por aí que se pode entender melhor os três grandes eixos de movimentação que marcavam sua rebelião – da cidade, a retirada para o campo; da família para a vida em comunidade; e do racionalismo cientificista para os mistérios e descobertas do misticismo e do psicodelismo das drogas.*<sup>78</sup>

Mas, em 1967, na cidade de São Francisco, Califórnia, promoveu-se o enterro simbólico do que se convencionou denominar de movimento *hippie*: “Entrava assim em cena a figura do *yippie*, o *hippie* politizado, expressando talvez o início de uma convergência entre os projetos de revolução cultural e revolução política.”<sup>79</sup>. Os *yippies* eram representantes do *YIP* (*Youth International Party*, o Partido Internacional da Juventude) fundado por Abbie Hoffman e Jerry Rubin. O *YIP* promoveu a conciliação

---

<sup>76</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972, p. 155.

<sup>77</sup> BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 90.

<sup>78</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.82.

<sup>79</sup> Idem, *ibidem*, p. 87.

entre ideais *hippies* e características da Nova Esquerda, desenvolvendo um modo de intervenção política peculiar:

*Os yippies e seu partido de malucos faziam atos políticos, como, por exemplo, ir à Bolsa de Nova Iorque e jogar notas de um dólar lá de cima. A Bolsa de Nova Iorque parou porque os caras deixaram de fazer negócios de milhões para sair catando notas de um dólar. Eles estavam negociando milhões só nos números, abstratos. Mas as notas de um dólar eram de verdade.*<sup>80</sup>

A Nova Esquerda foi o rótulo utilizado para qualificar as novas tendências políticas que surgiram dentro do campo das organizações de Esquerda. Após o pronunciamento de Nikita Krushev no XX Congresso do PC soviético, no qual foram denunciados os crimes praticados durante a ditadura de Stalin, crenças absolutas da esquerda tradicional sofreram questionamentos e críticas:

*Trata-se de uma esquerda que passará a criticar o discurso reformista e nacionalista do PC, absorvendo informações do processo de guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos jovens que marcam as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste na segunda metade dos anos 60.*<sup>81</sup>

O grupo de maior destaque dentro da Nova Esquerda era a organização estudantil *SDS (Students for Society Democratic)*, que esteve presente nas passeatas pelos direitos civis dos negros e nos levantes estudantis universitários. Os estudantes da Nova Esquerda adotaram o personalismo e o humanismo como práticas políticas, considerando atitudes pessoais mais valorosas do que qualquer ideologia ou dogma, pois: “Qualquer que seja o custo para causa ou a doutrina, é preciso atentar à singularidade e a dignidade de cada indivíduo e ceder àquilo que a consciência exige no momento existencial.”<sup>82</sup>. As idéias e ações da Nova Esquerda tiveram sua relevância no processo insurgente do Maio de 68 parisiense.

---

<sup>80</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio Seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 79.

<sup>81</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 38.

<sup>82</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972, p. 71.

### 1.3 É proibido proibir: Paris, maio de 68

*Sou marxista tendência Groucho*  
Grafiti do Maio 68

As agitações estudantis ocorridas durante o Maio de 68 parisiense não possuíam o caráter informal e descompromissado da contracultura norte-americana. Enquanto nos EUA as tradições esquerdistas não eram tão enraizadas e significativas, na Europa era diferente: “Herdeiros de um legado esquerdista institucionalizado, os jovens radicais europeus ainda se inclinam a ver-se como os paladinos do “povo” (a classe trabalhadora) contra a opressão da burguesia (na maioria dos casos, seus próprios pais).”<sup>83</sup>. Assim, as ações revolucionárias promovidas pelos estudantes e operários franceses, como a realização de greves e assembleias, a organização de comitês, o pronunciamento de discursos, e a distribuição de panfletos, desenvolveram-se, na maioria das vezes, dentro de espaços institucionais, ainda que:

*As manifestações de 68 na França demonstraram que as entidades organizadas não detêm o monopólio da iniciativa de ação política. Os estudantes franceses perceberam que é preciso manter o poder sob contestação permanente, a ser exercida, não pela oposição oficial, mas por todos os segmentos da sociedade.*<sup>84</sup>

De qualquer modo, houve repercussões do protesto *flower power* dos *hippies* em território francês quando: “militantes do ‘Comitê Revolucionário de Ação Cultural’ distribuíram flores aos C.R.S. (Corps Républicain de Sécurité), antes de serem alvejados por granadas e gás lacrimogêneo.”<sup>85</sup>. A construção de barricadas e a disseminação de grafites nos muros da cidade surgiam como inusitados espaços de contestação estudantil. Noções da Nova Esquerda, como o personalismo, também ressoavam na política estudantil francesa. Assim, a contracultura norte-americana e a contracultura francesa compartilham ideais e conservam divergências. Nesse sentido:

*Noam Chomsky observa que o movimento estudantil americano foi mais acapitalista do que anticapitalista. Porém, a matriz comum com o Maio francês se*

---

<sup>83</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972, p. 16.

<sup>84</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 80.

<sup>85</sup> MATOS, Olgária. *Paris 1968: As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 15.

*dá na mesma ânsia de liberação, pessoal e individual, das estruturas do sistema, apesar de não enfrentarem a questão da mudança social.*<sup>86</sup>

Em 1968 a França não atravessava uma grande crise política ou econômica. No plano político, vigorava o governo conhecido como V República, cujo presidente era o general Charles De Gaulle. Desde o final da Segunda Guerra que transcorria a desarticulação do império neo-colonial francês. Em geral, este não foi um processo pacífico, pois foi marcado por confrontos violentos na Argélia e na Indochina. Na esfera econômica existia certo grau de desemprego entre operariado e estudantes recém formados. Ou seja, no Maio de 68: “O desejo revolucionário será muito mais marcante do que a situação revolucionária. Talvez por isso, o movimento foi mais capaz de contestar do que vencer, de imaginar do que transformar, de se exprimir do que se organizar.”<sup>87</sup>.

O Maio foi uma insurreição contra o conservadorismo revolucionário do Partido Comunista Francês, que seguia pressupostos stalinistas e apoiava De Gaulle, e o conformismo que imperava na burguesia. A revolta estudantil extrapolou as demandas universitárias e incorporou reivindicações políticas e sociais. Do ponto de vista acadêmico, a insatisfação decorria da reforma universitária sugerida pelo *Plano Fouchet*, que, resumidamente, pretendeu diminuir a autonomia das universidades francas. Mas a contestação estendeu-se ao desemprego e a burocracia que imperavam na sociedade francesa, e também à recusa da guerra colonial empreendida pelo governo *gaullista*.

O estopim para os levantes do Maio de 68 foi a prisão de um estudante que militava em comitê contra a guerra do Vietnã. Em reação a referida detenção, outros alunos invadiram e tomaram o prédio da administração da Universidade de Nanterre. Quando um foco de incêndio ameaçou a sede da União Nacional dos Estudantes Franceses (UNEF), os discentes da Universidade de Sorbonne convocaram seus companheiros rebeldes de Nanterre para um protesto que teria lugar na própria Sorbonne. Mas: “O Reitor da Sorbonne recorre à polícia, que acaba prendendo inúmeros estudantes e, fato decisivo, a polícia – violando uma tradição da Universidade como lugar de asilo, onde dificilmente pode penetrar – ocupa Sorbonne.”<sup>88</sup>. A intervenção policial na universidade, provocou a revolta estudantil que materializou-se no enfrentamento campal nas ruas do Quartier Latin.

---

<sup>86</sup> MATOS, Olgária. *Paris 1968: As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 17.

<sup>87</sup> Idem, *ibidem*, p. 9.

<sup>88</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

O confronto entre policias e estudantes, gerou mais prisões estudantis que intensificaram a indignação do corpo discente e prenunciaram outras batalhas urbanas.

Foi nesse contexto que as barricadas foram formadas. Símbolo histórico de resistência na França, as barricadas estudantis remetiam a episódios rebeldes do século XIX. Assim como as barricadas, os grafites inscritos nos muros parisienses refletiam a insatisfação estudantil e transformavam cenários da cidade em espaços de contestação: “O Maio de 68 retomou a cidade e colocou ‘a poesia na rua’”<sup>89</sup>. Figuravam nos muros parisienses *slogans* como: “É proibido proibir”, “A palavra é um coquetel molotov”, “Não mude de emprego, mude o emprego de sua vida” ou “A imaginação está no poder”.

As motivações sociais e políticas da revolta discente, complementadas pelas perseguições e detenções aos estudantes franceses, forjaram a solidariedade entre universitários e o operariado parisiense. Os operários decretaram uma greve geral que paralisou nada menos do que dez milhões de trabalhadores, que ocuparam fábricas e marcharam ao lado dos estudantes em passeatas nas ruas. As reivindicações operárias eram direcionadas para o campo trabalhista e aludiam à aumentos salariais e a redução da jornada semanal de trabalho. A união entre estudantes e operários no Maio de 68, conferiu uma dimensão social e popular ao movimento que extrapolava a ambiência universitária.

Após o período crítico das contestações trabalhistas e estudantis, as negociações com o governo francês atenderam parcialmente as exigências dos operários. A conformação dos trabalhadores com as garantias governamentais, enfraqueceu o ímpeto rebelde e a legitimidade social do movimento. Terry Eagleton recorda outras razões para o arrefecimento da revolta civil:

*Incapaz de produzir uma liderança política coerente, mergulhado em uma confusão entre socialismo, anarquismo, e um infantil desnudamento do traseiro, o movimento estudantil foi contido e dispersado: traído pelos seus indolentes líderes stalinistas, o movimento operário foi incapaz de assumir o poder. Charles de Gaulle voltou de um exílio apressado e o Estado francês reagrupou suas forças em nome do patriotismo, da lei e da ordem.*<sup>90</sup>

Mas o Maio de 68 francês tornou-se um emblema para os protestos estudantis mundiais posteriores. Seus acontecimentos repercutiram nas universidades de Berkeley, Varsóvia, Berlim, e até na Universidade de Brasília.

---

<sup>89</sup> MATOS, Olgária. *Paris 1968: As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 59.

<sup>90</sup> EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 195.

## 1.4 A contracultura tropical: o *desbunde* na ditadura

*Quem escapou da LSN, caiu no LSD*  
Tete Catalão

Representações contraculturais veiculadas nos EUA e na França, como as sintonias entre arte e vida, a valorização do momento, o coloquialismo e a transgressão informal, foram reapropriadas em manifestações contestatórias que consideravam as particularidades do cenário brasileiro. Senão vejamos: “Enquanto os alternativos norte-americanos reagiam ao *American way of life* e à guerra no Vietnã, aqui as manifestações alternativas surgiam para contrapor um padrão oficial de cultura que o binômio Estado-indústria desejavam impor como o mais adequado.”<sup>91</sup> . Desse modo, a censura estatal e os imperativos da racionalização produtiva, imposta pela modernização do complexo industrial, imprimiam os contornos da cultura nacional.

No Brasil, a contracultura foi conjugada a repressão política e cultural empreendida pelo regime militar:

*No caso brasileiro, a penetração destas idéias coincide com um período de intenso fechamento político, durante o qual o discurso tradicional de esquerda sofre forte repressão, o que vem se acrescentar às dificuldades que este mesmo pensamento de esquerda já vinha enfrentando em função dos profundos questionamentos que a falência do populismo e do desenvolvimentismo – juntamente com a falência da crença no “poder revolucionário” da cultura – havia provocado.*<sup>92</sup>

Na década de 60, embora o Partido Comunista Brasileiro não fosse revolucionário, sua representatividade era bastante expressiva entre trabalhadores, estudantes e camponeses. A ascensão dos ideais políticos de esquerda estimulou questões relativas ao engajamento político da arte no panorama cultural brasileiro. O arauto deste engajamento político foi o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (União Nacional dos Estudantes). As diretrizes do anteprojeto formulado pelo CPC defendiam: “(...) uma concepção da arte

---

<sup>91</sup> MOREIRA, Sonia Virginia. “As alternativas da cultura (anos 60/70)”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p.31.

<sup>92</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993, p. 17.



como instrumento de tomada de poder.”<sup>93</sup>. O objetivo da arte era revolução social e o papel do artista consistia em despertar a consciência política popular.

Desse modo, o artista cepecista deveria solidarizar-se e integrar-se com o povo: “Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front* cultural.”<sup>94</sup>. Com intuito de se incorporar às massas, o escritor vinculado ao CPC utilizou como procedimento criativo a aproximação entre a linguagem da obra literária e a sintaxe popular. Assim, no campo literário: “Outra iniciativa cultural do CPC foi a série de cadernos poéticos chamados “Violão na rua”, nos quais eram reproduzidos poemas engajados e, às vezes, didáticos, tentando ensinar o povo a fazer política e desenvolver uma consciência nacional libertadora.”<sup>95</sup>. Mas as expressões artísticas da cultura política do CPC não se restringiram a literatura e transitaram em diversos suportes, como o *Cinema Novo* de Glauber Rocha e a *Bossa Nova* engajada. Isto até o golpe militar de 1964, que sepultou as esperanças de concretização do projeto nacional-popular almejado pelas esquerdas. Os partidos de tendências esquerdistas foram extintos, as organizações comunistas dizimadas, e a UNE, teve seus principais dirigentes detidos em congresso clandestino da entidade, realizado em Ibiúna.

No cenário político nacional, uma ditadura militar de extrema direita apropriou-se do poder Executivo em 1964, por meio de um golpe de Estado. Esta ação ocorreu dentro do contexto da Guerra Fria, no qual as relações de forças entre as nações impunham a filiação ou com o modelo capitalista norte-americano, ou com socialismo soviético. O Brasil permaneceu na zona capitalista: “Em 31 de março de 1964, um golpe militar promovido e apoiado pelos Estados Unidos depôs João Goulart, que se tornara presidente do Brasil em 7 de setembro de 1961, após a renúncia do presidente Jânio Quadros.”<sup>96</sup>. A autora norte-americana Martha Huggins é uma brasilianista que talvez tenha superestimado a atuação de sua pátria no devir histórico brasileiro, mas, exageros à parte, o dado relevante era o apoio dos EUA a ditadura militar do Brasil.

Dentre as possíveis razões do golpe, Carlos Fico elencou:

---

<sup>93</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.23.

<sup>94</sup> Idem, ibidem, p.22.

<sup>95</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 40.

<sup>96</sup> HUGGINS, Martha K. *Polícia e Política: Relações Estados Unidos/ América Latina*. São Paulo: Cortez, 1998, p. 139.

*As transformações estruturais do capitalismo brasileiro, a fragilidade institucional do país, as incertezas que marcaram o governo de João Goulart, a propaganda política do IPES, o ânimo golpista dos conspiradores, especialmente militares – todas são as causas que devem ser levadas em conta.*<sup>97</sup>

Mas as circunstâncias deflagradoras do golpe militar foram: o comício de João Goulart na Central do Brasil, discursando a favor da realização das “reformas de base”, que consistiam nas transformações estruturais dos campos político, fiscal e agrário, e a aprovação do *Estatuto do Trabalhador Rural* pelo Congresso Nacional, medidas que desagradaram setores conservadores e direitistas da sociedade. O golpe foi apoiado por oficiais militares, empresários e políticos que externalizaram sua insatisfação por meio da propaganda política empreendida pelo IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e pelo IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática)<sup>98</sup>.

Após o golpe, o regime militar foi progressivamente cerceando os espaços de exercício de poder e cidadania, disponibilizados para sociedade civil. Com a edição paulatina dos atos institucionais, partidos políticos foram proscritos, parlamentares e governantes da oposição tiveram mandatos cassados, a censura impediu a circulação de protestos nos meios de comunicação, as eleições presidenciais tornaram-se indiretas e o Congresso Nacional foi completamente desmobilizado e reduzido a um simulacro democrático. A ditadura não deixou de promover intervenções no âmbito jurídico, impedindo a impetração do *Habeas-corpus* e adotando foro especial para os crimes políticos: “Em 27 de outubro de 1965, com a edição do Ato Institucional nº 2, a Justiça Militar passou a monopolizar a competência para processar e julgar todos os crimes contra a Segurança Nacional, o que equivaleu a ampliar enormemente seu alcance sobre atividades de civis.”<sup>99</sup>.

A partir de 13 de dezembro de 1968, com o decreto do ato institucional número cinco, durante o mandato do presidente Costa e Silva, acentuou-se o caráter repressivo do regime militar. Diferentemente do AI-1 e do AI-2, que possuíam vigências determinadas, o AI-5 perenizava as arbitrariedades da ditadura. Era o início do período denominado de *sufoco* político, no qual a onipotência do Poder Executivo solapou as instituições

---

<sup>97</sup> FICO, Carlos. *Além do Golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.113.

<sup>98</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>99</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 170.

legislativas e judiciárias, além de ter intimidado e atemorizado a população civil: “Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país.”<sup>100</sup>.

A censura intensificou-se e tornou-se um instrumento de controle ideológico da ditadura, pois quaisquer obras que portassem críticas ao regime militar ou a cultura institucional eram passíveis de sofrerem a censura estatal. Assim, o AI-5 sancionou a regulação do Estado sobre qualquer produto cultural fosse ele livro, peça, música ou filme. Os indivíduos tiveram sua liberdade de expressão suprimida e: “Desde então, a censura da imprensa sistematizou-se, tornou-se rotineira e passou a obedecer a instruções especificamente emanadas dos altos escalões do poder.”<sup>101</sup>.

O desapontamento com o aborto dos projetos nacionalistas, com a não realização das reformas de base, e com a deposição de João Goulart pelo golpe de Estado, incitou a radicalização de dissidências da esquerda tradicional, que resolveram empunhar armas para enfrentar uma ditadura considerada ilegítima. Em reação, a cúpula militar governista implantou o sistema integrado DOI (Destacamento de Operações e Informações) - CODI (Centro de Operações de Defesa Interna), respaldado pela retórica estatal anticomunista, que promovia e forjava uma ambiência de guerra civil no Brasil.

A constituição do sistema DOI-CODI foi inspirada e estimulada pelos expressivos resultados obtidos pela OBAN (Operação Bandeirantes), em São Paulo. Os DOI-CODI visavam centralizar e coordenar as decisões e ações entre os diversos órgãos (como o SNI e DOPS) comprometidos com o combate das organizações da esquerda armada. Desse modo, os DOI-CODI foram instituídos em cada um dos comandos militares de área, com o objetivo de maximizar a repressão estatal à subversão política em determinada região. Indo além, o conjunto dos DOI-CODI constituía uma estrutura integrada nacionalmente, o SISSEGIN (Sistema de Segurança Interna). Quanto as suas atribuições: “Note-se, portanto, que os DOI eram unidades militares comandadas e enquanto os CODI eram instâncias de

---

<sup>100</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 101.

<sup>101</sup> FICO, Carlos. *Além do Golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.87.

coordenação dirigidas.”<sup>102</sup>. A eficácia desta estrutura repressiva pode ser aferida pelo desmantelamento das organizações armadas da esquerda, ainda no ano de 1970.

Durante a ditadura, a tortura foi prática sistemática nos “interrogatórios” de presos políticos: “A tortura sancionada pelos oficiais-generais a partir de 1968 tornou-se inseparável da ditadura. Não há como entender os mecanismos de uma esquecendo a outra.”<sup>103</sup>. Em seus governos, os dirigentes militares simplesmente ignoraram o artigo 5º da *Declaração dos Direitos Humanos*, assinada pelo Brasil: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante.”<sup>104</sup>. Na vigência do regime militar: “A tortura dos prisioneiros foi técnica rotineiramente empregada como forma de obter, imediatamente, a revelação do que se chamava de “ponto”, isto é, encontros estratégicos rápidos entre militantes que, assim, certificavam-se da normalidade da situação geral.”<sup>105</sup>.

A traumática experiência da tortura, certamente imprimiu cicatrizes em um personagem que, posteriormente, participaria das manifestações da poesia contracultural brasileiro. No início da década de setenta, Luis Turiba, cujos versos serão examinados nesta pesquisa, era um quadro do Partido Comunista do Brasil. O depoimento de Turiba incluído na obra *Brasil Nunca Mais*, registrou que:

*O mesmo ocorreu com o estudante Luiz Artur Toribio, 22 anos, anos quando preso em São Paulo, em 1972:*

*(...) Como se isso não bastasse foi torturado na frente de sua namorada, Lúcia Maria Lopes de Miranda e, ela, torturada em sua presença (...)*<sup>106</sup>

Na entrevista que realizei com o poeta, Turiba recordou a razão de sua clausura do seguinte modo:

*Eu fui pra São Paulo fugido do Rio de Janeiro, e eu tinha uma ligação com o Partido Comunista do Brasil, que era um partido que propunha a realização de uma guerrilha. Só que eu, na hora que tive que me posicionar, e ir para guerrilha, eu tive medo, eu queria viver mais a vida. Eu falei não, não vou. Aí saí fora e entrei para estudar fiz o vestibular, passei, botei o pé na faculdade e eles me pegaram, porque eu já era manjado.*<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 123.

<sup>103</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 27.

<sup>104</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 34.

<sup>105</sup> FICO, Carlos. Op. cit., p. 131.

<sup>106</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Op.cit., p. 46.

<sup>107</sup> Entrevista com Luis Turiba realizada no restaurante *Carpe Diem* em 21/11/2007. Conf: CD anexo. Devido a minha inexperiência como entrevistador, as limitações de meu gravador e o ruído natural de um restaurante lotado, a gravação da entrevista com Turiba não ficou com uma qualidade boa.

Nos anos 80, Turiba tentou sublimar a desumana experiência do cárcere publicando um poema em sua revista *Bric- a- Brac*:

### **Tortura**<sup>108</sup>

*Levanta-se o véu e rasga-se a túnica  
Os corvos ainda bicam o que restou de ti  
Uma dor cicuta que espiral perdura  
...tortura...*

*O teu silêncio cobrado em preço físico  
O teu algoz agora também teu karma  
Tua voz teu suspiro teu fantasma*

*Quem içou o dia e eternizou o cinza  
Um Deus raivoso fez habitat às sombras  
Tiras o capuz e o que vês? Abismos*

*Jagunços a conspirar em cadafalsos  
- Ora senhor! Não se trata bandidos a bombons!  
Meu Deus! Meu Deus! Será que vou Calabar?!*

*Nunca serás mais o que antes era  
Se o corpo resistiu, o espírito tem chagas  
Marcado como gado a ilusão tritura  
...tortura...*

O período entre 1968 e 1974, que se caracterizou pela intensificação da perseguição política, da censura, da tortura e da repressão, ficou conhecido como *Anos de Chumbo* ou *sufoco político*: “Foi o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais. Ao mesmo tempo, foi a época das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego.”<sup>109</sup>.

Como sugere o fragmento supracitado, concomitantemente à radicalização da ditadura, a política econômica produziu seus primeiros resultados significativos:

*Vivia-se um ciclo de crescimento inédito na história nacional. Desde 1968 a economia mostrara-se não só revigorada, mas também reorientada. O ano de 1969 fechara sem deixar margem a dúvidas: 9,5 % de crescimento do Produto Interno Bruto, 11 % de expansão do setor industrial e inflação estabilizada pouco abaixo dos 20 % anuais.*<sup>110</sup>

<sup>108</sup> TURIBA, Luis. *Cadê?* Brasília: Paralelo 15, 1998, p. 80.

<sup>109</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 13.

<sup>110</sup> Idem, *ibidem*, p. 208.

Foi um crescimento econômico baseado, principalmente, na entrada de capital estrangeiro, e, que em seu ápice, elevou o Brasil a oitava economia do mundo ocidental<sup>111</sup>. A conseqüente expansão da estrutura industrial e urbana propiciou, entre outros fenômenos, um período de pleno emprego e de ampliação na aquisição de bens de consumo, como a televisão colorida, apartamentos e automóveis, pela classe média.

O Estado militar autoritário fomentou o processo de integração nacional de diversas maneiras: construiu a rodovia Transamazônica, que conectava os estados do Acre e do Maranhão, realizou o primeiro campeonato brasileiro de futebol, com participação de equipes de todas as regiões, e promoveu investimentos significativos nos meios de comunicação: “Ora, este foi justamente o período da integração nacional através de um sistema de telecomunicações, a cargo da Embratel.”<sup>112</sup>. Apesar de patrulhar e censurar o que contrariava e criticava seus preceitos políticos: “(...) o Estado apresenta-se como o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70.”<sup>113</sup>. Mas, deve-se ressaltar, que o regime militar patrocinava, prioritariamente, iniciativas que veiculassem uma ideologia pródida, como foi o caso da *Rede Globo*<sup>114</sup>.

A dilatação do setor industrial e o surto da economia nacional eivaram o mercado da bolsa de valores: “Beneficiadas por uma sucessão de estímulos fiscais e tributários, as bolsas de valores pareciam fábricas de dinheiro”<sup>115</sup>. Mas os efeitos adversos do Milagre não foram diretamente associados a ditadura, até porque, acentuaram-se, somente, no mandato do primeiro presidente civil após o ciclo militar, José Sarney, que decidiu decretar a moratória da dívida externa devido ao desenfreado processo inflacionário herdado do regime anterior.

Por todas essas razões, o Milagre Brasileiro auxiliou o governo militar no processo de cooptação de certos segmentos da sociedade insatisfeitos com a ditadura. A maioria dos jovens da classe média brasileira permaneceu alheia às intempéries políticas e aproveitou os benefícios do Milagre ingressando em universidades, interessados em construir carreiras profissionais consistentes.

---

<sup>111</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 208.

<sup>112</sup> STOTZ, Eduardo Navarro. “As Faces do Moderno Leviatã”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 26.

<sup>113</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia Jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.103.

<sup>114</sup> STOTZ, Eduardo Navarro. Op. cit., p. 26.

<sup>115</sup> GASPARI, Elio. Op. cit., p. 209.

Como já foi mencionado, para além da simples insatisfação, uma parcela da juventude brasileira estava inconformada com a situação política nacional, e exprimiu tal sentimento de maneira radical. Céticos quanto aos rumos políticos do país e quanto à efetivação dos projetos elaborados pela esquerda, militantes extremistas, militares dissidentes e jovens engajados, reuniram-se em organizações clandestinas com propósito de combater a ditadura através de operações armadas. Por fim, houve a juventude que, desacreditada das resistências da esquerda, se apropriou das representações, valores e comportamentos do fenômeno internacional conhecido como contracultura, para exprimir seu descontentamento com o cenário político, econômico e cultural.

Entre o final da década de sessenta e os primórdios da década de setenta, surgem às primeiras notícias da contracultura no Brasil, veiculadas, principalmente, mas não exclusivamente, pela imprensa alternativa:

*(...) a contracultura foi difundida no Brasil entre 1970 e 1973 com o surgimento de publicações alternativas – jornais e revistas como o Pasquim, o Flor do Mal, Bondinho, Presença, Verbo Encantado, Rolling Stone e outros, além de poesias mimeografadas (de Torquato Neto, Paulo Leminski, Waly Salomão, Chacal, Cacaso, Chico Alvim e outros).<sup>116</sup>*

Como atesta a citação, inicialmente, as ressonâncias da contracultura no Brasil estavam presentes tanto nos livros de poesia mimeografados, quanto na imprensa alternativa, ou nanica, que noticiava e se apropriava dos acontecimentos contraculturais internacionais. Nesse sentido, as matérias publicadas na coluna *Underground*, que Luiz Calos Maciel escrevia para o *Pasquim* desde 1969 são bastante significativas: “Sua página no *Pasquim* reflete e dá o clima dos debates, onde o materialismo dialético aparece ao lado das drogas, da psicanálise, do rock, das novidades nova-iorquinas e do *desbunde tropical*.”<sup>117</sup>. Maciel redigiu artigos como: *Você está na sua: um manifesto hippie*, *A esquerda pornográfica*, *Cannabis Sativa* e *Revolução Sexual*.<sup>118</sup>

No território brasileiro, a contracultura repercutiu em variadas manifestações da produção cultural. As propostas independentes e contraculturais despontaram em suportes artísticos distintos, como o cinema “marginal” de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, os

---

<sup>116</sup> BRANDÃO, Antonio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 1990, p. 87.

<sup>117</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 64.

<sup>118</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

filmes produzidos em super-8 por Ivan Cardoso, o *teatro da invenção* do grupo *Comunidade*, as intervenções do artista plástico Cildo Meirelles, a imprensa alternativa, ou *nanica*, e as composições musicais tropicalistas.

Assim, dentre o multifacetado leque contracultural nacional, a opção desta pesquisa pelo enfoque do fenômeno tropicalista, deveu-se a ratificação, realizada por autores como Glauco Mattoso<sup>119</sup> e Leila Míccolis<sup>120</sup>, da relevância do Tropicalismo para o desenvolvimento da poesia contracultural.

O Tropicalismo criticava as práticas políticas tradicionais da esquerda e da direita, assim como, valores e comportamentos da classe média conformista. Como informa Hollanda:

*Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise.*<sup>121</sup>

Assim como a contracultura, o Tropicalismo foi um fenômeno complexo e heterogêneo:

*O Tropicalismo não deve ser confundido com um movimento coeso, no qual todos os artistas identificados como tropicalistas partilham dos mesmos valores estéticos e políticos. Se a crítica às ilusões e projetos de uma cultura engajada, nacionalista, ligada à “esquerda ortodoxa”, como passou a ser visto o PCB, era o ponto em comum entre Caetano, José Celso, Hélio Oiticica e Glauber Rocha, muitos outros elementos os separavam.*<sup>122</sup>

Não obstante possuísse nuances e comportasse tensões, a unidade do fenômeno tropicalista residia nas maneiras de expressar seu descontentamento com a situação do país. Contrariando a seriedade e a formalidade dos protestos formulados pelas esquerdas tradicionais, as críticas tropicalistas valorizavam elementos como a ironia, o deboche, a irreverência, o absurdo, as contradições, o individualismo, como meios de questionar os pressupostos políticos e culturais da ditadura: “O Tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o *aqui agora*, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o

---

<sup>119</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

<sup>120</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 68.

<sup>121</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 63.

<sup>122</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira-utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 66.



comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente.”<sup>123</sup>.

As considerações supracitadas explicitam as sintonias entre a contracultura e o Tropicalismo. Não por acaso, Caetano Veloso compôs a canção “É proibido proibir”, inspirada no lema de Maio 68. Representações contraculturais como a politização do cotidiano, e sua conseqüente demanda pela transformação do corpo e do comportamento, a fusão entre arte e vida, além da estima pelo momento, pela ocasião, foram apropriadas pelo Tropicalismo e configuraram uma contracultura tropical.

Para exemplificar a desterritorialização da contracultura, basta recordar que o termo forjado para designar o comportamento contracultural no Brasil foi *desbunde*. Assim, o *desbundado*, era a versão ressignificada dos *hippies*, *freaks* e *yippies* norte-americanos. O Tropicalismo foi regularmente associado ao *desbunde*.

Segundo o viés conservador de Glauco Mattoso: “(...) o chamado *desbunde* dos anos 70, quer dizer uma reação coletiva de escapismo, inclusive através da droga.”<sup>124</sup>. Mas para além do escapismo, os *desbundados* organizaram-se em comunidades alternativas e almejavam a libertação pessoal e interior por meio de comportamentos nada convencionais para os padrões culturais da época. Maciel sugere que: “E isso vai conduzir àquela modificação radical, pois você vai chegar à conclusão que pode fazer uma modificação radical em si próprio, não no futuro, não depois de uma análise ou de uma revolução, mas aqui e agora, isto é o que se chamou de *desbunde*.”<sup>125</sup>.

No Tropicalismo, as representações contraculturais conjugaram-se as ressonâncias do Modernismo brasileiro: “A contra-revolução cultural do Tropicalismo procurava, no caos, trazer a arte brasileira para o seu chão, tal como pretendeu, anos antes, Oswald de Andrade.”<sup>126</sup>. O processo criativo do Tropicalismo apropriou-se da antropofagia modernista de Oswald de Andrade e objetivou a síntese entre fragmentos das culturas brasileira e estrangeiras, a fusão entre o moderno e o arcaico, e a mescla entre erudito e popular, formando uma miscelânea tropicalista. A inclusão das guitarras elétricas, que eram

---

<sup>123</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 70.

<sup>124</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 40.

<sup>125</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*: Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p.40.

<sup>126</sup> FILHO, Armando Freitas. “Poesia vírgula viva”. In: *Anos 70-Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p.90.

símbolos do *rock* e do *blues* norte-americano, nas músicas da MPB (Música Popular Brasileira), tradicionalmente conduzidas por violões acústicos, constituiu um exemplo da antropofagia Tropicalista.

Apesar da evidência midiática das canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretadas em festivais de música transmitidos pela televisão, o núcleo tropicalista era constituído por outros artistas como Tom Zé, José Celso Martinez, Mutantes, Novos Baianos, Hélio Oiticica, e Rogério Duprat, maestro responsável pelos arranjos e orquestrações das composições tropicalistas, e que lecionou na Universidade de Brasília no princípio dos anos 60<sup>127</sup>. Deve-se considerar ainda, a participação dos tropicalistas no debate literário da época.

Torquato Neto e Waly Salomão foram os maiores expoentes da literatura tropicalista. Torquato compôs a letra, musicada por Gilberto Gil, *Marginália II*, na qual o poeta assumia, indiretamente, o rótulo de marginal. Torquato e Gil compuseram, em conjunto, a antropofágica letra de *Geléia Geral*. Já Waly Salomão, conhecido no Tropicalismo como Waly Sailormoon, lançou, em 1972, o livro *Me segura q' eu vou dar um troço*, obra que Hollanda considerou como um dos principais acontecimentos literários da época<sup>128</sup>. Além disso, Waly organizou o registro póstumo da literatura de Torquato Neto, *Os últimos dias de paupéria*:

**Cogito**<sup>129</sup>

*Eu sou como eu sou  
Pronome  
pessoal intransferível  
do homem que iniciei  
na medida do impossível*

*eu sou como eu sou  
agora  
sem grandes segredos dantes  
sem novos secretos dentes  
nesta hora*

*eu sou como eu sou  
presente  
desferrolhado indecente*

---

<sup>127</sup> GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora da UnB, 2002, p. 38.

<sup>128</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 88.

<sup>129</sup> TORQUATO NETO apud HOLLANDA, Heloísa Buarque. Op. cit., p. 79.

*feito um pedaço de mim  
eu sou como eu sou  
vidente  
e vivo tranqüilamente  
todas as horas do fim*

Juntos, Waly e Torquato editaram a revista *Navilouca*, que foi a publicação literária mais representativa do fenômeno tropicalista. Além de Torquato e Waly, colaboraram Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Ivan Cardoso, e o núcleo concretista formado por Augusto de Campos, seu irmão Haroldo e Décio Pignatari. A revista utilizou procedimentos técnicos que lhe conferiram exuberância estética, como a cuidadosa diagramação, a tipografia, a qualidade do papel e o zelo com as imagens e cores da publicação.

Aliás, a intersecção com os paradigmas concretistas ocorreu, justamente, na apropriação de signos da modernidade, como a valorização dos meios de comunicação de massa, da técnica, da alegoria, da descontinuidade e da fragmentação da realidade. Mas no Tropicalismo, a modernidade era contrastada com os arcaísmos do Brasil, com intuito de expor as contradições e incoerências do país.

O Tropicalismo inspirou os contornos do que viria a ser conhecido, posteriormente, como poesia marginal. Como atestou Armando Filho: “Nos parece evidente que a linha média Torquato, Waly e Chacal prepara o aparecimento do que mais tarde se convencionou chamar de poesia marginal.”<sup>130</sup>. No plano estritamente literário, Tropicalismo e poesia contracultural compartilhavam características como: “(...) o recurso ao chavão, à frase feita, ao palavrão, às referências banais, às citações cultas, num vale-tudo onde, entretanto, os elementos em movimento redimensionam-se e criticam mutuamente.”<sup>131</sup>. Assim, o coloquialismo, os temas da contracultura, o comportamento transgressor, a informalidade e a fusão entre vida e arte foram elementos ressignificados por ambas as expressões culturais. Mas, inversamente a produção tropicalista, a poesia contracultural foi veiculada em suportes artesanais, como livros mimeografados, varais poéticos, muros e postais.

---

<sup>130</sup> FILHO, Armando Freitas. “Poesia vírgula viva”. In: *Anos 70-Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 106.

<sup>131</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 88.

## 1.5 Entre flores e fuzis: a poesia contracultural

*em la lucha de clases  
todas las armas son buenas  
piedras  
noches  
poemas*  
Paulo Leminski

Era por volta do meio-dia de 03/12/1979 e, como de costume, o centro de São Paulo estava apinhando de pessoas apressadas com seus afazeres cotidianos. Eis que, inesperadamente, quatro jovens sobem ao 43º andar do tradicional edifício *Itália*, e despejam quarenta mil folhetos com poemas sobre a cidade da garoa: “Chove poesia no centro de São Paulo” é a notícia dos jornais paulistas no dia seguinte<sup>132</sup>. Era mais uma ação do grupo *Poetasia*, era mais uma manifestação da poesia contracultural.

A poesia contracultural foi um fenômeno que floresceu nos principais centros urbanos do território nacional na década de 1970. Como reconheceu Heloisa Buarque de Hollanda no prefácio da antologia que organizou em 1976: “Curiosamente, hoje, o artigo do dia é poesia. Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez”<sup>133</sup>. A repressão e a censura desencadeadas pelo regime militar inibiram os protestos e debates políticos na esfera pública. Logo, o suporte poético despontou como via alternativa ao engajamento esquerdista para veiculação de críticas e contestações ao cenário político brasileiro.

Em harmonia com a contracultura, e diversamente de manifestações poéticas anteriores, como o Concretismo, a Poesia Práxis e a poesia cepecista engajada, a poesia contracultural não lançou nenhum manifesto ou plano de diretrizes sistematizando características e objetivos do fenômeno. Por isso, coexistem sob o rótulo de “poesia marginal” um eclético repertório de formas, linguagens, suportes e manifestações. Segundo Cacaso: “Isto não é um movimento literário. É um *poemão*. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1000 mãos.”<sup>134</sup>. Apesar de não constituir um movimento organizado, a poesia contracultural promoveu a associação esporádica de poetas para

---

<sup>132</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 8.

<sup>133</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *26 Poetas hoje antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998, p. 9.

<sup>134</sup> ANTONIO CARLOS DE BRITO apud HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). Op.cit, p. 261.

realização de eventos coletivos especiais. Grupos como *Nuvem Cigana* (RJ), *Poetasia* (SP), *Pindaíba* (SP) e o *Lira Pau-Brasília* (DF) lançaram antologias e organizaram *happenings* (festas que misturavam poesia, música, teatro e cinema), dentre outras iniciativas.

Neste capítulo, sem que se trate de negligenciar a produção poética contracultural cearizada em outros estados brasileiros, privilegio como recorte a poesia desenvolvida no Rio de Janeiro. Esta seleção deve-se aos indícios que evidenciam os liames e sintonias entre a poesia carioca e a poesia brasiliense.

Poetas que contribuíram para o desenvolvimento da poesia contracultural brasiliense, já haviam publicado livros revestidos por uma estética contracultural na cidade do Rio de Janeiro. O diplomata Francisco Alvim, que recebeu o epíteto de “príncipe dos poetas marginais” devido ao seu ofício, lançou, no Rio, o livro *Passatempo*, pela coleção *Frenesi*, em 1974<sup>135</sup>. Luis Turiba, que migrou para capital em 1977, trouxe a experiência de sua publicação carioca *Kiprokó*: “Eu me baseei muito no que fazia a *Nuvem Cigana* no Rio de Janeiro.”<sup>136</sup>. Nicolas Behr também inspirou-se no trabalho do grupo *Nuvem Cigana* para iniciar sua produção independente, o que estreitou ainda mais os vínculos entre a produção poética do Rio e de Brasília:

*Começou a enxergar a resposta quando se deparou, ainda em 1976, com uma edição da revista Escrita que avisava, logo no título da capa: “Os marginais estão chegando”, referência ao grupo musical-poético Nuvem Cigana. No texto, cada um dos integrantes do movimento carioca contava como fazia para sobreviver de bicos e lançar livrinhos feitos à mão, à margem do mercado editorial. Gente comum, escrevendo sobre situações do dia-a-dia; poetas vivos - e com pressa de serem ouvidos. Behr ficou impressionado com o modus operandi daquela moçada e juntou as informações com a marcante leitura de 26 Poetas Hoje.*<sup>137</sup>

Mas a poesia produzida em Brasília não deve ser considerada um mero decalque da poesia do Rio de Janeiro. Na capital, a originalidade da cidade recém inaugurada e os atributos de centro político, foram tão importantes para constituição da poesia contracultural brasiliense, quanto às sintonias com a literatura carioca.

A poesia contracultural do Rio abrangeu duas gerações de poetas que se entrecruzaram nos anos 70<sup>138</sup>. O primeiro grupo de escritores era constituído por Francisco

---

<sup>135</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 75.

<sup>136</sup> Entrevista com Luis Turiba realizada no restaurante *Carpe Diem* em 21/11/2007. Conf: CD em anexo.

<sup>137</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 24.

<sup>138</sup> WEINTRAUB, Fábio (org.). *Poesia Marginal*. São Paulo: Ática, 2006, p. 92.

Alvim, Cacaso (Antônio Carlos de Brito), Roberto Schwarz, José Carlos Pádua e Geraldo Carneiro. Todos já haviam publicado livros na década de 60, assim como haviam participado dos debates políticos relativos ao golpe militar. Com a radicalização da ditadura, em dezembro de 68, esses escritores filiaram-se a poesia contracultural, articulando-se com os jovens da *Nuvem Cigana*. Parte da produção dessa geração foi registrada na coleção *Frenesi*, de 1974.

Os depoimentos retro-citados de Nicolas Behr e Luis Turiba atestam que o trabalho da *Nuvem Cigana* foi referência comum no desenvolvimento de suas obras poéticas, o que enseja uma reflexão sobre as características deste jovem grupo. A *Nuvem Cigana* foi um coletivo de poetas e artistas plásticos que se associaram em forma de uma empresa homônima, para produzir livros e eventos poéticos:

*Mas a Nuvem Cigana não foi apenas um movimento poético ou artístico. Ela é também um dos mais ricos exemplos da contracultura brasileira da década de 1970. A tentativa de se confrontar com o regime vigente, de se construir uma vida em comum, de atuar politicamente de novas formas, de criar uma existência permeável a diferentes experiências, foi levada com alegria e delírio em máximo grau pelo grupo.*<sup>139</sup>

As repercussões da contracultura e, mais especificamente, dos *beatnicks* na poesia da *Nuvem Cigana*, foram evidenciadas em depoimento do poeta Chacal:

*Em Londres, em 74, eu fui ver um festival de poesia mundial. Na época eu só ia ver show de rock, os grandes conjuntos pops, a música era muito forte. A poesia eu fui ver por curiosidade e também porque na época eu já havia escrito dois livros. Mas de repente eu estava lá vendo aqueles poetas todos circunspetos, da Cortina de Ferro, da África, lendo poemas para uma platéia imensa, com aquela postura muito tradicional, de poeta acadêmico. Aí anunciam o Ginsberg e ele entra com um macacão Lee, uma muleta, uma perna engessada, aquela cara desgrenhada, senta-se a mesa e começa a falar as poesias dele, até que num dado momento ele tira uma sanfonia de lado, começa a marcar a métrica e o ritmo da sanfona e falar aquele blues e dar risadas, onomatopéias fantásticas... Eu pensei: genial! Isso aí sim é poesia, isso pode ser uma linguagem nova no Brasil.*<sup>140</sup>

O que interpelou Chacal não foi propriamente o conteúdo dos poemas que Allen Ginsberg recitou, mas o comportamento informal e o contraste com outros gêneros de declamações poéticas. O escritor fluminense ressaltou a fusão entre poesia e música na

---

<sup>139</sup> COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 7.

<sup>140</sup> CHACAL apud MOREIRA, Sonia Virginia. “As alternativas da cultura (anos 60/70)”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 31.

entonação do *beatnick*, que, inclusive, começou a *falar aquele blues* acompanhado das notas de um acordeom. Esta experiência poética internacional de Chacal contribuiu para constituição das *Artimanhas*, recitais informais e performáticos promovidos pela *Nuvem*.

Além de Chacal, o núcleo poético da *Nuvem Cigana* era composto por Charles, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos e Guilherme Mandaro. Mas o grupo não se resumia apenas à poesia e a poetas, pois Cafí, Dionísio, Cláudio Lobato, Paulinho Menor e Lúcia Lobo eram os integrantes responsáveis pela editoração das publicações, pela cenografia das apresentações, pelas fotografias e pela produção de eventos. Pela editora da *Nuvem Cigana* foram publicados: *Creme da Lua*, *Perpétuo Socorro* e *Coração de Cavalo* do Charles, *Vau e Talvegue* e *14 bis* do Ronaldo Santos, *O Rapto da Vida e Atualidades Atlânticas* de Bernardo Vilhena, *Quampérius* (obra que promoveu a associação entre prosa e poesia) de Chacal, e *Hotel de Deus* de Guilherme Mandaro. Vejamos alguns textos que denotam o tom contracultural exercido pelos cinco poetas publicados pela *Nuvem*:

#### **Vida Bandida**<sup>141</sup>

*Chutou a cara do cara caído  
traiu o melhor amigo  
corrente soco-ínglês e canivete  
o jornal não poupou elogios  
sangue & porrada na madrugada  
É preciso viver malandro  
não dá pra se segurar  
a cana tá brava a grana tá dura  
mas um tiro só não dá pra derrubar  
correr com lágrimas nos olhos  
não é pra qualquer um  
mas o riso corre fácil  
quando a grana corre solta  
precisa ver os olhos da mina  
na subida da barra  
aí é só de brincadeira  
ainda não inventaram dinheiro  
que eu não pudesse ganhar*

#### **a guerra acabou**<sup>142</sup>

*está fazendo quatro anos  
que a guerra acabou*

---

<sup>141</sup> BERNARDO VILHENA apud HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 Poetas hoje antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998, p. 237.

<sup>142</sup> GUILHERME MANDARO apud COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.200.

*venceram os mais magros  
de arroz e felicidade  
perderam tempo e amor  
todos os lados  
viva Ho  
viva Giap  
Dien Bien Phu  
onde tudo começou  
como uma procissão nas selvas  
nas selvas estreitas e chuvosas  
de arroz*

*um lance de dados jamais abolirá os doidos<sup>143</sup>  
um lance de doidos jamais abolirá os dados*

*sou mais chegado ao escracho que ao desempenho<sup>144</sup>  
mais chegado à música que a porrada  
mais chegado ao vício que a virtude  
sou pedestre sim senhor  
sou panfleta de uma sociedade anônima  
reconhecida entre os ares pesados da cidade*

### **My generation**<sup>145</sup>

*Aquela guitarrinha ranheta  
debochada desbocada  
my generation  
satisfaction*

*aquela mina felina  
cuba sarro cocaína  
do you wanna dance  
don't let me down*

*aquele clima da pesada  
cheiro de porrada no ar  
street fighting man  
jumping Jack flash*

Antes da formação do grupo, Chacal já havia lançado *Muito Prazer Ricardo, O Preço da Passagem e América*; Charles estreou com *Travessa Bertalha* e Ronaldo Santos publicou *Entrada Franca*. Todas estas obras foram confeccionadas em mimeógrafo,

---

<sup>143</sup> RONALDO SANTOS apud COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 210.

<sup>144</sup> CHARLES apud COHN, Sérgio (org.). Op. cit., p. 186.

<sup>145</sup> CHACAL. *Drops de Abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 42.



máquina que funcionava à base de álcool e papel carbono, e que conciliava a reprodução a baixo custo com a agilidade na circulação de informações. Os livros debutantes de Charles e Chacal tiveram tiragem de apenas 100 exemplares<sup>146</sup>. Foi Guilherme Mandaro, em 1971, quem sugeriu que os livros fossem reproduzidos em um mimeógrafo: “Ele ainda não queria ser poeta na época, mas viabilizou toda essa história quando usou aquele mimeógrafo do cursinho em que dava aula para fazer os livros de estréia do Charles e do Chacal.”<sup>147</sup>.

Posteriormente, a formação da *Nuvem Cigana* conferiu uma maior organização à produção poética de seus integrantes. Os livros foram registrados e sua distribuição incluiu livrarias, como a *Muro* de Rui Campos<sup>148</sup>.

A *Nuvem Cigana* também foi responsável pela edição da revista coletiva *Almanaque Biotônico de Vitalidade*, que reunia poesias, artes plásticas, charadas e palavras-cruzadas. Mas apesar de sua aparente ingenuidade, o *Almanaque* conjugava contracultura e ditadura em seu conteúdo: “O certo é que o Almanaque acabou tendo uma fortíssima conotação política, de contestação ao regime militar vigente e à violência policial, que se aproveitava da ditadura para exacerbar o seu poder.”<sup>149</sup>. O teor crítico do *Almanaque* em suas alusões ao autoritarismo político do país, causou sua apreensão nas livrarias, logo após o seu lançamento em 1976<sup>150</sup>. Reproduzo aqui a apresentação da revista imbuída do frescor da juventude:

**Apresentação:**<sup>151</sup>

*Essência de energia pura,  
o BIOTÔNICO VITALIDADE*

*é composto de raízes,  
folhas e frutos plenos.*

*Sucesso comprovado  
através dos séculos.*

*Profilaxia da cegueira noturna.*

*É muito eficaz nos casos  
de desânimo geral*

**INDICAÇÕES:**

---

<sup>146</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p.24.

<sup>147</sup> RONALDO SANTOS apud COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 22.

<sup>148</sup> COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 74.

<sup>149</sup> RONALDO SANTOS apud COHN, Sérgio (org.). Op. cit., p. 93.

<sup>150</sup> MATTOSO, Glauco. Op.cit, p.25.

<sup>151</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo:Brasiliense, 1980, p. 228.

*contra inércia  
contra a lei da gravidade  
contra marcar bobeira  
contra a cultura oficial  
contra cópia  
a favor da liberdade  
contra o irremediável*

*CONTRA-INDICAÇÃO:  
Não deve ser ministrado  
àqueles que propõe a  
morte como única forma de vida*

*POSOLOGIA:  
a critério do paciente. A medicina  
não faz milagres.*

A *Nuvem Cigana* carioca não constituiu um fenômeno isolado, pois compartilhava características com poesia contracultural de outros estados brasileiros. A utilização do mimeógrafo para reproduzir poemas não foi uma exclusividade, ou iniciativa original dos poetas cariocas: “Em 1969, com o Aís e os ais..., o mimeógrafo ganha força intensa também pelos panfletos estudantis, fazendo surgir a ‘geração mimeógrafo’ e a produção independente marginal.”<sup>152</sup>.

No final da década de 1960, ainda que de modo disperso, surgiram às primeiras publicações mimeografadas. Em 1968, no Paraná, Domingos Pellegrini Júnior publicou *O marginal e outros poemas*. No ano anterior, no Rio de Janeiro, o mineiro Xico Chaves reproduziu em mimeógrafo o seu livro *Pássaro Verde*<sup>153</sup>.

Durante a ditadura, devido ao rígido controle ideológico imposto pelo autoritarismo do regime militar, as editoras que compunham o circuito comercial, publicavam, quase que exclusivamente, autores já consagrados, visto que: “os editores simplesmente não queriam ver ‘seus’ livros barrados pela censura e apreendidos”<sup>154</sup>. A censura de uma obra implicava na perda do investimento realizado pela editora e em possíveis restrições promovidas pelo poder Executivo.

Logo, a opção pela produção e distribuição independentes dos próprios livros tornou-se uma alternativa viável. O autor possuía total liberdade de criação sobre o seu

---

<sup>152</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência: Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 66.

<sup>153</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p.23.

<sup>154</sup> Idem, *ibidem*, p. 68.

produto, pois participava de todo processo que envolvia sua obra. Os livros eram editados, reproduzidos e comercializados pessoalmente pelo autor, de mão em mão.

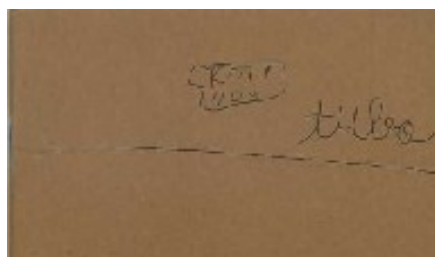
Surgia o poeta ambulante que caminhava com seus livros para vendê-los nas universidades, praças, bares, teatros, *shows*, cinemas e museus. A aproximação e contato direto com o público transformaram a relação entre autor e leitor, que se estreitou quando as partes se conheceram. A impessoalidade presente na aquisição do livro em uma livraria também se alterou, pois o autor levava a obra diretamente ao leitor.

Se comparada ao requinte estético das obras da poesia concreta, o livro contracultural mimeografado possuía um aspecto tipográfico e uma diagramação bastante limitadas. Na aparência, esses livros assemelham-se aos livros da literatura de cordel praticada no Nordeste. Já a produção em *off-set* permitia uma nitidez maior das ilustrações e proporcionava a elaboração dos elementos gráficos. Ilustro abaixo, a aparência dos livros contraculturais, com as imagens das capas das obras *Quampérius* de Chacal e *Na corda bamba* de Cacaso:

Chacal



Cacaso



A poesia contracultural formou um significativo circuito alternativo, sem apoio editorial, sem a distribuição em livrarias e sem o reconhecimento dos críticos literários. Mas o circuito paralelo de edições populares possui precedentes históricos que remetem aos livros baratos da *Biblioteca Azul* vendidos por ambulantes na França do Antigo Regime<sup>155</sup>, ou: “Na Espanha, é no século XVIII que os *pliegos de cordel* encontram sua forma clássica, aquela de pequenos livretos de uma ou duas folhas, e uma difusão maciça, garantida em

<sup>155</sup> CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: UNESP, 2004.

parte pelos ambulantes cegos que cantam seus textos versificados antes de vendê-los.”<sup>156</sup>. Mas, o que singularizava a poesia contracultura setentista, era a pessoalidade do processo, pois o próprio autor editava e comercializava a obra.

A impressão despojada das obras mimeografadas ensejou uma série de críticas à poesia contracultural: “Em vários momentos, inclusive, falou-se de uma ‘literatura pobre’, de uma ‘literatura do lixo’, ou mesmo uma ‘lixeratura’ com referência a estes novos produtos que surgiam com frequência cada vez maior.”<sup>157</sup>. A forma descartável e rudimentar dos livros mimeografados determinou sua segregação espacial em uma das maiores exposições poéticas da época:

*Já em 1972 a PUC realizava a Expoesia 1, que apresentava em stands separados as principais tendências poéticas dos últimos anos. Tudo muito bem arrumado, enquanto a “lixeratura” – termo usado por Affonso Romano de Sant’Anna, num de seus infelizes momentos conceituais – ficava no pátio, no maior carnaval.*<sup>158</sup>

Mas para outros autores, como Pereira, Mícolis e Brito, a informalidade dos livros contraculturais possuía um sentido de crítica acerca da predominância da técnica e da estética do luxo na cultura:

*Na era do designer e do planejamento, quando a tecnologia aplicada ao acabamento e à difusão do livro tem na sua retaguarda o amparo firme do cálculo e do interesse econômico, deparamo-nos com esses livrinhos de aspecto precário, cheios de resíduos românticos e artesanais.*<sup>159</sup>

Portanto, a ausência de vínculos entre a poesia contracultural e as grandes editoras, implicou na experimentação de vertentes estéticas e comerciais descomprometidas com os padrões estabelecidos pelas técnicas e tecnologias do mercado editorial: “O fato de se estar material e institucionalmente fora do âmbito da produção e da comercialização do sistema editorial dominante permite que se fuja as regras e valores desse mesmo universo.”<sup>160</sup>. Ao trilhar caminhos paralelos às opções institucionalizadas, os discursos poéticos contraculturais traduziram sensibilidades, percepções e ideologias diversas das que se apresentavam oficialmente no cenário cultural brasileiro.

---

<sup>156</sup> CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 262.

<sup>157</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993, p. 23.

<sup>158</sup> FILHO, Armando Freitas. *Anos 70: Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 102.

<sup>159</sup> BRITO, Antônio Carlos. “Tudo sobre minha terra (Bate-papo sobre poesia marginal)”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: Temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p. 129.

<sup>160</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 27.

O bloqueio estético, editorial, e econômico, imposto pelo regime militar e pela indústria cultural, resultou, além da disseminação dos livros mimeografados e independentes, na veiculação de poesias em espaços e suportes antes interditos a literatura. O poeta Ulisses Tavares, por ocasião da publicação de *Poesias Populares*, fixou o cartaz *Iniciativa Privada* em centenas de banheiros públicos de São Paulo<sup>161</sup>. Em Fortaleza, Pedro Lyra lançou o poema-postal, que: “(...) trazia estampada na frente de um cartão uma mancha com a palavra *Vietnã* impressa sobre a cor vermelho-sangue”<sup>162</sup>. No Paraná, Paulo Leminski e Jack Pires promovem o diálogo entre poesia e fotografia publicando *Quarenta Clicks em Curitiba*<sup>163</sup>. Os lançamentos dos livros da *Nuvem Cigana* eram acompanhados pelo bloco de carnaval de rua do grupo, batizado de *Charme da simpatia*<sup>164</sup>. Ocorreram ainda, passeatas poéticas como o *Topless Literário* na praia Ipanema<sup>165</sup>. Então, Míccolis conclui que: “Não se pode, portanto, falar em produção independente pensando apenas em textos escritos, porque houve inúmeras manifestações que não se apresentaram desse modo.”<sup>166</sup>. A poesia marginal não era restrita a livros, nem se contentava com espaço do papel.

A poesia contracultural apropriou-se da tradição oral valorizando a declamação de poemas. Evidentemente, essa tradição foi enviesada pelos pressupostos contraculturais. Os recitais performáticos da *Nuvem Cigana* ficaram conhecidos como *Artimanhas*: “A Nuvem Cigana, através de suas *Artimanhas*, realizou de maneira sistemática, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada.”<sup>167</sup>. As *Artimanhas* eram *happenings* que diferenciavam-se dos tradicionais coquetéis de lançamento porque incluíam a declamação de poesia conjugada ao *rock*, a dança e ao elemento cênico:

*O lançamento dos números do Almanaque ou dos livros da Nuvem Cigana se fazem espetáculos: leituras dramatizadas dos poemas, shows de rock, ‘aprontos’ inesperados. Como resposta frontal aos lançamentos literários tipo “noite de*

---

<sup>161</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 7.

<sup>162</sup> MOREIRA, Sonia Virginia. “As alternativas da cultura (anos 60/70)”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 38.

<sup>163</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). Op. cit., p. 71.

<sup>164</sup> MOREIRA, Sonia Virginia. “As alternativas da cultura (anos 60/70)”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). Op. cit., p. 38.

<sup>165</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 28.

<sup>166</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). Op. cit., p. 73.

<sup>167</sup> COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 6.

*autógrafos”, os poetas adotam comportamento malandro contaminando a arte com a manha carioca e estabelecem para esse novo tipo de “happening” o conceito de Artimanha.*<sup>168</sup>

Ao comentar as apresentações públicas da *Nuvem Cigana*, Chacal afirma que: “(...) foram as *Artimanhas*, que está relacionada com aquele papo do Ginsberg. Era a poesia falada que correspondesse a uma poética nova. As *Artimanhas* foram uma forma de trazer a rapaziada (que não lia) para perto da gente.”<sup>169</sup>. O poeta filiou as performances de seu grupo a postura despojada do *beat* Allen Ginsberg, além de informar que os recitais visavam ampliar o público da poesia.

As diversas manifestações da poesia contracultural subverteram a representação de uma poesia acadêmica, sóbria e solene. O poeta comunicou-se pessoalmente com seu público, os livros perderam seu estatuto formal e a poesia foi para as ruas, revestida por um caráter descontraído, desinibido e lúdico. Cabañas percebeu nesse fenômeno uma dessacralização poética, pois: “Por um lado, a poesia é aqui passageira, não mais eternizada pelo imaginário do poeta, que, de outra parte, renega de si como ser escolhido ou superior para reconhecer-se como mais um sujeito comum entre tantos.”<sup>170</sup>. Estas características indiciam o diálogo que a poesia contracultural travou com pressupostos da contracultura, como a diluição das fronteiras entre arte e vida:

**Na corda bamba**<sup>171</sup>  
*Poesia*  
*Eu não te escrevo*  
*Eu te*  
*Vivo*  
*E viva nós!*

Na poesia contracultural, a fusão entre arte e vida ensejou a recorrência ao recurso do coloquialismo, no intuito de retratar com maior fidelidade possível o cotidiano vivenciado pelos próprios poetas. Desse modo, a dicção rebuscada, a sofisticação estilística, e a metrificacão pontuada por rimas ricas, elementos valorizados pelo cânone poético,

---

<sup>168</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 129.

<sup>169</sup> CHACAL apud MOREIRA, Sonia Virginia. “As alternativas da cultura (anos 60/70)” .In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 38.

<sup>170</sup> CABAÑAS, Teresa. “A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença”. In: <http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp.10/05/2005>, p. 11.

<sup>171</sup> BRITO, Antônio Carlos de. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras, São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p. 55.

cederam lugar à incorporação de gírias, palavras de baixo calão, diálogos, onomatopéias e poemas descompromissados com regras gramaticais. Não era raro encontrar poemas reproduzindo a estrutura oral da língua portuguesa, posto que eram escritos da maneira como se fala: “A indiferenciação entre linguagem coloquial e poética, cotidianidade e poesia, efetivada em muitos desses poemas, é, como se vê, mais uma vez realçada como o aspecto mais conturbado dessas tendências.”<sup>172</sup>. No plano textual, o verso livre e branco foi o mais utilizado para reproduzir o linguajar cotidiano. Os versos abaixo, bem exemplificam o sabor desta descontração proposital:

**declaração de sócio**<sup>173</sup>

*éooooo seguinte:  
bobiô yo como um melo  
very good mole not  
qui  
nhô no tô sabem dondê cô tô  
- falô fulô?*

**Papo de índio**<sup>174</sup>

*Veu uns ômi de saia preta  
cheiu di caixinha e pó branco  
que eles disserum qui chamava açucri  
ái eles falarum e nós fechamu a cara  
depois eles arrepetirum e nós fechamu o corpo  
ái eles insistirum e nós comemu eles*

No Brasil, a irrupção do léxico coloquial na linguagem poética foi uma iniciativa do Movimento Modernista. Mas, eivada pela contracultura, a poesia dita marginal ressignificou o coloquialismo modernista. Segundo Hollanda: “Para Oswald de Andrade (...) a interferência do coloquial no literário era, sem dúvida, um procedimento ainda, e por excelência, literário. Para Charles, (...) é a poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado.”<sup>175</sup>. Nas propostas contraculturais o cotidiano foi incorporado à prática poética, tanto como tema, quanto linguagem.

---

<sup>172</sup> CABAÑAS, Teresa. “A poesia *marginal* brasileira: uma experiência da diferença”. In: <http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp.10/05/2005>, p. 5.

<sup>173</sup> TURIBA, Luis. *Clube do Ócio*. Brasília: s. ed., 1980, p.18.

<sup>174</sup> CHACAL. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 20.

<sup>175</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 112.

A ênfase conferida pela cultura brasileira na década de 70 à dimensão cotidiana, foi oportunizada pela confluência entre a revolução comportamental da contracultura e a asfixia política promovida pela ditadura militar. Enquanto nos anos 60, o engajamento *cepecista* era uma postura cobrada dos produtores de cultura, nos anos 70, tornou-se perigoso expressar publicamente críticas à situação política do país e ao governo ditatorial. Por conseguinte, a liberdade de expressão de jovens, artistas e intelectuais foi cerceada e as manifestações políticas coibidas. A busca por novos espaços de contestação ocasionou: “(...) um processo de ‘politização do cotidiano’ - as questões são levantadas e encaminhadas, preferencialmente, enquanto interferências no cotidiano das pessoas. Isto pode ser amplamente observado no caso da produção dos chamados ‘poetas marginais’.”<sup>176</sup>.

Ou seja, a crítica política e social manifestava-se no âmbito das experiências pessoais e particulares, desenvolvidas diariamente pelo poeta. Muitas vezes eram alusões metafóricas e tangenciais sobre o regime. Ao compilar 26 poetas na antologia *26 poetas hoje*, Hollanda afirmou: “Portanto, o que, na realidade, unia aquele sem número de poetas & poemas era uma aguda sensibilidade para referir – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia a dia do momento político que viviam.”<sup>177</sup>.

Registro aqui, alguns poemas que ilustram o fenômeno denominado de politização do cotidiano:

**S.O.S**<sup>178</sup>

*tem gente morrendo de medo  
tem gente morrendo de esquistossomose  
tem gente morrendo de hepatite meningite sífilite  
tem gente morrendo de fome  
tem gente morrendo por muitas causas*

*nós que não somos médicos, psiquiatras  
nem ao menos bons cristãos,  
nos dedicamos a salvar as pessoas  
que como nós  
sofrem de um mal misterioso:  
o sufoco*

---

<sup>176</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993, p. 14.

<sup>177</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *26 Poetas hoje antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998, p. 261.

<sup>178</sup> CHACAL. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.46.



**Disseram na Câmara**<sup>179</sup>

*Quem não estiver seriamente preocupado e  
perplexo  
não está bem informado*

*um pouco de mau*<sup>180</sup>  
*em todo poema que ensina*

*quanto menor  
mais do tamanho da china*

**Reflexo Condicionado**<sup>181</sup>

*pense rápido:  
Produto Interno Bruto  
ou brutal produto interno  
?*

**Propriedade privada**<sup>182</sup>

*não tenho nada comigo  
só o medo  
e medo não é coisa que se diga*

Outras representações da contracultura como o antiintelectualismo, a valorização do presente e a liberdade sexual também repercutiram na poesia contracultural brasileira:

*Por outro lado, a recusa das “formas sérias do conhecimento” passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação a universidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. E essa atitude antiintelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas outra forma de representar o mundo. Ela, como a valorização do momento, pode ser integrada como sinal de uma crítica mais ampla à ciência, à técnica e a noção de progresso.*<sup>183</sup>

O antiintelectualismo era a tentativa de estabelecer um diálogo com o mundo social mediado pela intuição e pelo sensitivo. É neste sentido que o erotismo, e as propriedades lúdicas e hedonistas dos entorpecentes, ressoam na constituição da poesia contracultural.

---

<sup>179</sup> ALVIM, Francisco. *Poemas (1968-2000)*. São Paulo: Cosac & Naif: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 235.

<sup>180</sup> LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2002, p. 66.

<sup>181</sup> ANTONIO CARLOS DE BRITO apud HOLLANDA, Heloísa Buarque(org). *26 Poetas Hoje*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998, p. 42.

<sup>182</sup> LUIZ OLAVO FONTES apud HOLLANDA, Heloísa Buarque(org) .Op. cit, p. 172.

<sup>183</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 111.

Assim como na literatura *beatnick*, a construção intelectual elaborada do poema foi substituída pelo improvisado e pelo registro do momento e do instante: “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”<sup>184</sup>. Na poesia contracultural, a espontaneidade e sensibilidade da criação não eram aparados por revisões ou retificações posteriores. O poeta de Brasília Nicolas Behr explicitou a concepção de seus poemas: “Gosto da primeira impressão: o que vem é o que fica (...) Não mudo nada, só fico admirando. Não volto a mexer para preservar a essência.”<sup>185</sup>. Selecionei dois poemas de Paulo Leminski que representam o método de composição característico deste fenômeno poético:

**Poesia: 1970**<sup>186</sup>  
*Tudo que eu faço  
Alguém em mim que eu desprezo  
Sempre acha o máximo*

*Mal rabisco  
Não dá pra mudar mais nada  
Já é um clássico*

*Como se eu fosse júlio plaza*<sup>187</sup>  
*prazer  
da pura percepção  
os sentidos  
sejam a crítica  
da razão*

A contracultura insurgiu-se contra repressão sexual vigente nas décadas anteriores. Houve uma relativa liberalização sexual e a contestação de convenções morais, como a exclusividade do exercício sexual em âmbito conjugal. No Brasil, a já referida passeata poética, *Topless Literário*, realizada em Ipanema, originou o *Movimento Pornô*, que defendeu as diversas manifestações do prazer e questionou a associação entre sexo e pornografia<sup>188</sup>. Este movimento promoveu uma erotização dos textos literários:

---

<sup>184</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque(org). *26 Poetas Hoje*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano,1998, p. 11.

<sup>185</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 46.

<sup>186</sup> LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2002, p. 142.

<sup>187</sup> Idem, *ibidem*, p. 126.

<sup>188</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência: Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 63.

**Ipanema Voyer**<sup>189</sup>  
*de segunda a segunda*  
*gingando gingando*  
*pra la y pra ca*  
*em tangas ou sungas*  
*vagam vaga-*  
*bundas bundas*

*para curar um amor platônico*<sup>190</sup>  
*só uma trepada homérica*

*Basta de cristandade*<sup>191</sup>  
*de santidade*  
*de moralidade*  
*Obscuridade*

*Desejo a obscenidade*  
*a oleosidade*  
*a realidade*

*Desde essa idade*  
*curto Marquês de Sade*  
*me arde antes que seja tarde*

A intersecção entre o coloquialismo, o antiintelectualismo e a erotização poética, propiciou a incorporação de termos de baixo calão aos versos da poesia contracultural: “Quanto ao palavrão, não foi mitificado, mas reabilitado pelos marginais: aparece incidentalmente, como no linguajar diário.”<sup>192</sup>. Mais adiante, enfocarei como o emprego de palavras indecorosas, contribuiu para instauração de um processo judicial contra Nicolas Behr por comercialização de pornografias.

Já foi registrado que a poesia contracultural, embora não tenha constituído um mero desdobramento de outras tendências, possuiu ressonâncias do tropicalismo literário e da literatura *beat*. Mas elementos estéticos do modernismo e do concretismo também foram reelaborados e inscritos na prática poética rotulada de marginal.

---

<sup>189</sup> CAIRO TRINDADE apud HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 99.

<sup>190</sup> FRANCISCO KAQ apud HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 99.

<sup>191</sup> CRISTINA OHANA apud HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. Op. cit., p. 95.

<sup>192</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 64.

O modernismo de Oswald de Andrade propunha a valorização das raízes e da realidade brasileira sob um viés crítico e cotidiano, antropofágico. Literariamente, a poesia modernista foi caracterizada pela dicção coloquial, isenta de rimas e regras gramaticais. A poesia contracultural apropriou-se do coloquialismo, da informalidade poética e gramatical, e dos temas cotidianos. Mas para Mattoso, havia uma distinção temática entre os fenômenos literários citados: “(...) embora o coloquial da *geração-mimeógrafo* possa ser comparado ao modernismo, nenhum poeta modernista tematizou a droga ou o *rock*.”<sup>193</sup>.

Outras repercussões modernistas na poesia contracultural foram às recorrências aos sintéticos poemas minutos (ou poemas-pílula), compostos por poucos versos, além dos bem humorados poemas piada e paródias, como maneiras críticas e irônicas de refletir sobre a história e literatura brasileiras. Reproduzo abaixo exemplos de poemas minuto contraculturais:

**Happy end**<sup>194</sup>

*o meu amor e eu  
nascemos um para o outro  
agora só falta quem nos apresente*

**Recuperação da adolescência**<sup>195</sup>

*é sempre mais difícil  
ancorar um navio no espaço*

*O mundo gira*<sup>196</sup>

*Porque não sabe dançar*

*acordei bemol*<sup>197</sup>

*tudo estava sustentido  
sol fazia  
só não fazia sentido*

O concretismo dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos dialogou com a sociedade industrial e moderna dos anos 50. Partindo do pressuposto de que o verso tradicional já havia esgotado suas possibilidades poéticas, o concretismo objetivou a exploração dos

---

<sup>193</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 61.

<sup>194</sup> BRITO, Antônio Carlos de. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 13.

<sup>195</sup> ANA CRISTINA CÉSAR apud HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 63.

<sup>196</sup> CHARLES apud COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 192.

<sup>197</sup> LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2002, p. 69.

recursos visuais, tipográficos, geométricos e acústicos do poema: “O desaparecimento do eu (sujeito lírico), em benefício da plenitude da superfície gráfica e visual, é o modo como poema procura sustentar a linguagem nova da cidade para, através dela falar de outras coisas.”<sup>198</sup>. Surgia o poema-objeto, que se limitava a sua própria estrutura, ao invés de representar uma exterioridade ou uma sensibilidade subjetiva. As obras concretistas valorizavam a técnica e as tecnologias, produzindo livros sofisticados graficamente.

Na apropriação do concretismo pela poesia contracultural: “Cruzavam-se, desta forma, a ‘nova sensibilidade da geração dos 70 e a herança de rigor e experimentação da poesia concreta.”<sup>199</sup>. Enquanto a maioria das obras contraculturais possuía aspectos rústicos e despojados, contrastando com a elaboração estética dos livros concretistas, alguns poetas contraculturais exercitaram linguagens literárias sugeridas por esta vertente das vanguardas. A poesia dita marginou, atualizou: “(...) uma exploração significativa do som, da letra impressa, da linha, da superfície da página e mesmo da cor ou da massa. Em alguns, aparecia uma poesia fortemente visual, com a utilização de desenhos, fotos e quadrinhos em detrimento da palavra”<sup>200</sup>.

Um dos maiores impasses presentes na bibliografia sobre a literatura contracultural refere-se à questão de sua denominação. Apesar de suas múltiplas designações, como poesia jovem, geração mimeógrafo e poesia alternativa, a expressão que consagrou a prática poética contracultural dos anos setenta foi *poesia marginal*. Por conseguinte, permito-me realizar uma sucinta incursão sobre o caráter marginal desta poesia contracultural. Na história da literatura, o adjetivo marginal possui como referências: os poetas franceses *malditos* do século XIX, tais como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé; os *beats* norte-americanos Ginsberg e Ferlinghetti; e a *marginália* tropicalista de Torquato Neto. Estes poetas já escreviam sobre entorpecentes e sexo, além de cultivarem um comportamento transgressor para a sociedade de sua época<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> DANTAS, Vinicius de Ávila & IUMNA, Maria Simon (orgs.). *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.7.

<sup>199</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.29.

<sup>200</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993, p. 23.

<sup>201</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 57.

Os empregos do adjetivo marginal demandam precauções no sentido de evitar generalizações e apropriações depreciativas. Schmitt propõe a inclusão de diferentes níveis na noção de marginalidade:

*Contudo, a priori, várias noções podem ser distinguidas: a de marginalidade, que implica um estatuto mais ou menos formal no seio da sociedade e traduz uma situação que, pelo menos teoricamente, pode ser transitória; a quem da marginalidade, a noção de integração (ou reintegração) que indica a ausência (ou perda) de um estatuto marginal no seio da sociedade; e, ao contrário, além, a noção de exclusão, que assinala uma ruptura- às vezes ritualizada - em relação ao corpo social.<sup>202</sup>*

Pode-se cogitar que além dos estágios discriminados por Schmitt existem diversas gradações entre uma condição e outra, o que torna o termo deveras impreciso. O autor considera a fluidez da noção de marginalidade destacando seu estatuto *mais ou menos formal* e sua condição, que *pode ser transitória*. Pela ótica de Schmitt, a qualificação dos jovens poetas setentistas como marginais seria coerente, pois a condição daqueles foi transitória, e seu estatuto era mais ou menos formal no seio da sociedade. Cabe recordar que, entre o desfecho dos anos setenta e o alvorecer da década de oitenta, poetas, como Chacal, tiveram seus livros publicados por editoras comerciais. Além disso, a poesia contracultural foi apropriada pela universidade, sendo objeto das teses acadêmicas de Heloísa Buarque de Hollanda<sup>203</sup> e Carlos Alberto Messeder Pereira<sup>204</sup>, que posteriormente foram convertidas em livros, e de debates no congresso da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), realizado em 1978. Até a rede *Globo* rendeu-se e introduziu um personagem que era poeta marginal na novela *O amor é nosso*, cujo roteiro ficava sob a responsabilidade do psicanalista Roberto Freire. Em cena, o personagem declamava versos escritos por um autêntico poeta contracultural, o Ulisses Tavares<sup>205</sup>.

As noções de marginalidade ou centro não devem ser compreendidas como categorias precisas e homogêneas. Até porque, a marginalidade não é uma condição natural e inata, mas historicamente engendrada, tanto pelo centro como pela margem. A relação centro-margem é dinâmica e altera-se de acordo com o contexto histórico, material e

---

<sup>202</sup> SCHMITT, Jean-Claude. "A história dos marginais". In: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.264.

<sup>203</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

<sup>204</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

<sup>205</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 28.

cultural. Então, para identificarmos os marginais em uma ocasião em específica, devemos considerar o contexto e o centro que definem tal marginalização. Desse modo, rotular a poesia contracultural, ou independente, dos anos 70 de marginal requer cautela, pois:

*[...] o mimeógrafo sempre foi marginal em relação aos esquemas de produção e consumo, os poetas pornográficos sempre estiveram à margem da moral oficial, os poetas politizados sempre estiveram à margem do poder político, os grupos do Rio sempre estiveram à margem de outros grupos do Rio, e tudo isso sempre foi, de uma forma ou de outra, marginal em relação ao quadro cultural como um todo, ou seja um 'tipo' de marginalidade não exclui necessariamente outros.<sup>206</sup>*

Deve-se ressaltar que a condição de marginalidade nem sempre é uma imposição do centro. Não podemos subestimar a subjetividade e o individualismo de sujeitos que, voluntariamente, opõem-se ao centro determinado pelo contexto. Para Stuart Hall<sup>207</sup>, o processo de identificação é composto, tanto por discursos e práticas que nos convocam para assumir certos papéis sociais, quanto os processos subjetivos que levam o sujeito a investir em determinada identidade. O viés de Hall é relevante no sentido de sugerir que as identidades, no caso desta pesquisa, as identidades marginais ou contraculturais, não são determinadas apenas por forças exteriores, mas dependem, também, da subjetivação do indivíduo em determinado papel.

Mas os próprios poetas contraculturais, como Nicolas Behr<sup>208</sup> e Chacal<sup>209</sup>, recusavam a alcunha de marginal, justamente pelas possíveis acepções negativas que revestiam a palavra, remetendo-a ao universo criminal. O artigo conjunto dos poetas Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena publicado na revista *Malasartes* de 1975, explicava o sentido da marginalidade da poesia contracultural: “Mas perdido o acesso às vias de trânsito tradicional (o livro assumido comercialmente pela editora, exposto e vendido em livrarias, reconhecido por colunas e suplementos), o poeta de hoje enfrenta, e tem que superar, sua primeira condição de marginalidade.”<sup>210</sup>. Desse modo, a marginalidade inferida por Eudoro e Vilhena era uma marginalidade em relação ao mercado editorial.

---

<sup>206</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 30.

<sup>207</sup> HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?”. In: SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença - a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

<sup>208</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr - eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. Do Autor, 2004, p.47.

<sup>209</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.28.

<sup>210</sup> AUGUSTO, Eudoro & VILHENA, Bernardo. “Consciência marginal”. In: COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.77.

Outro autor, Carlos Alberto Pereira, anuiu com o artigo da *Malasartes*, no que se refere à marginalidade imposta pelo circuito comercial:

*Se pensarmos no circuito de produção e distribuição (comercialização) no qual essa poesia está inserida, o termo marginal tem aí um significado bastante preciso. Efetivamente, num sentido material e institucional, essa produção poética é marginal: isto é, tanto sua produção quanto sua distribuição se dão fora do universo das editoras e distribuidoras instaladas no mercado.*<sup>211</sup>

Ao refletir sobre o emprego do termo marginal para qualificar a nova poesia dos anos setenta, Heloísa B. Hollanda constatou que: “Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários.”<sup>212</sup>. Dessa maneira, Hollanda admitiu que, da perspectiva editorial, os jovens poetas poderiam ser considerados marginais. Porém, a autora ressaltou que o fenômeno da poesia contracultural era constituído por outras facetas, como os aspectos literários e textuais, que não justificavam a classificação de tal poesia como marginal.

Já a análise de Glauco Mattoso<sup>213</sup>, partindo das pesquisas de Hollanda e Carlos A. Pereira, desconstruiu elementos históricos, literários, associativos e comportamentais que poderiam fundamentar a classificação da poesia contracultural como marginal. Mas, por fim, o autor considerou que, do ponto de vista editorial, uma parcela da produção poética da década de 70 poderia ser nomeada de marginal.

Dentre as inúmeras designações deste fenômeno poético, compartilho com Míccolis a preferência pela denominação de poesia contracultural: “No entanto, porque a literatura marginal tem características próprias, costumo separá-la de outras tendências para melhor entendê-la e a chamo de literatura contracultural justamente pelo seu teor crítico à moral e aos bons costumes vigentes”<sup>214</sup>. Segundo a lingüística, a questão da denominação é muito importante, pois: “Em suma, a linguagem não é só instrumento de pensamento ou instrumento de comunicação. Ela tem função decisiva na constituição da identidade.”<sup>215</sup>.

---

<sup>211</sup> PEREIRA, Carlos Alberto. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993, p. 26.

<sup>212</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 110.

<sup>213</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

<sup>214</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 63.

<sup>215</sup> ORLANDI, Eni P. *O que é lingüística*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.60.



Além do conteúdo contracultural dessa poesia, os aspectos relativos a sua produção e distribuição independentes, também remetem a contracultura. Assim, a poesia contracultural deve compreendida na intersecção entre seus componentes literários e extraliterários, ou comportamentais.

A poesia contracultural entrou para o debate acadêmico após a publicação e divulgação da antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1976, *26 Poetas Hoje*. Apesar de não constituir uma compilação voltada para um movimento específico, a antologia abrangeu alguns poetas considerados marginais, como Aduino, Charles, Bernardo Vilhena, Ana Cristina César, Francisco Alvim, Leila Mícolis e Chacal. A própria organizadora comentou as repercussões positivas e negativas da antologia:

*Bom, na medida em que divulgou essa produção nas esferas de legitimação institucional, promovendo violentas polêmicas e questionamentos e, portanto, aumentando o circuito desse debate. Mau, entretanto, porque assim “apropriados” num volume “limpo” de editora espanhola e sob o aval e atenção de uma professora universitária, promovi, de alguma maneira, alterações fundamentais na forma e no conteúdo dessa mesma produção, diminuindo a força contestatória de sua intervenção crítica.*<sup>216</sup>

A obra coletiva foi lançada com uma *Artimanha* no Parque Lage, que reuniu, além dos poetas da *Nuvem Cigana*, outros escritores que participaram do livro, como Ana Cristina César, Cacaso e o paulista Roberto Piva<sup>217</sup>.

A antologia foi importante no processo de reconhecimento literário da poesia contracultural por parte das instituições oficiais da sociedade. Deste modo, seguiram-se a sua publicação, diversos eventos e manifestações coletivas. No mesmo ano de 1976, ocorreu a *Feira de Poesia e Arte*, que em três dias reuniu quinze mil pessoas no Teatro Municipal de São Paulo, e contou com a participação da *Nuvem Cigana*. Em 1977, foi organizada a *Expoética 77* de Natal, enquanto que no ano seguinte, o MASP promoveu a mostra *Poucos e Raros*, que realizou a retrospectiva da produção independente. Ainda em 1978, o encontro anual do SBPC reservou um espaço para a reflexão sobre a poesia setentista alternativa<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 111.

<sup>217</sup> COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 102.

<sup>218</sup> Sobre as exposições poéticas conferir: HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

A consagração acadêmica da poesia contracultural pode ser representada pela publicação, em 1979, da tese de doutoramento de Heloísa Buarque de Hollanda, sob a orientação de Afrânio Coutinho, intitulada *Impressões de Viagem*. Posteriormente, em 1980, Carlos Alberto Pereira escreveu sua conhecida dissertação de mestrado, *Retratos de Época*. As duas pesquisas converteram-se em livros que, até hoje, permanecem como referência no assunto.

Apesar do aval acadêmico no final da década de 70, a poesia contracultural foi alvo de reações negativas por parte da crítica: “O traço polêmico se instala, então, ao redor de tais expressões, seja porque elas contestam padrões de sensibilidade estética instituídos pelo cânone, seja pela rejeição vinda de uma parte expressiva da crítica literária do país.”<sup>219</sup>. Além dos aspectos propriamente materiais, como o livro mimeografado e sua conseqüente limitação gráfica, a poesia contracultural foi criticada pela alienação acerca da tradição literária e pela desqualificação poética.

Para Glauco Mattoso a poesia contracultural desconhecia, ou conhecia superficialmente, as características estéticas de escolas literárias anteriores: “Ocorre que em geral os poetas ditos coloquiais são desinformados por próprio desinteresse.”<sup>220</sup>. Esta crítica de Mattoso, ensejou um debate com Míccolis, que argumentou: “Com relação à desinformação cultural, os adeptos desta premissa estão sempre se referindo a um tipo de cultura, a livresca, sem a entenderem num sentido mais amplo, englobando outras áreas características: cinema, rádio, música, teatro, TV.”<sup>221</sup>. A poesia contracultural foi muito influenciada pela música, era uma poesia considerada “de ouvido”. De qualquer maneira, a imputação generalizante de desinformação, não cabia a poetas como Francisco Alvim, Cacaso e Paulo Leminski.

A professora Heloísa Hollanda ressaltou que a disseminação da poesia contracultural, provocou a amenização de seu potencial contestatório, que residia na politização do cotidiano:

*Entretanto, a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e de modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla*

---

<sup>219</sup> CABAÑAS, Teresa. “A poesia *marginal* brasileira: uma experiência da diferença”. In: <http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp.10/05/2005>, p.2.

<sup>220</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 40.

<sup>221</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986. p. 69.

*de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo, sem maior valor simbólico e, portanto, poético.*<sup>222</sup>

O artigo *Poesia Ruim, sociedade pior*, publicado pela revista do CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) em 1985, anuiu com a crítica de Hollanda:

*Aquele conteúdo inicial, inconformista e antiliterário, que a poesia marginal se atribuía, rapidamente se evaporou, e hoje a produção poética nivela-se às mercadorias homogêneas e padronizadas de consumo, sem contar, obviamente, com a infra-estrutura necessária para tanto.*<sup>223</sup>

No início da década de 80, o processo de *abertura* política da ditadura e a suavização da repressão, configuraram um cenário diverso daquele ambiente repressivo e autoritário que fertilizou as manifestações contraculturais. O mimeógrafo, um dos símbolos da poesia contracultural, foi substituído por outras tecnologias, como a fotocópia. O abrandamento da censura permitiu que a indústria cultural cooptasse a poesia chamada de marginal. Nesse momento foi publicado o livro de Chacal, *Drops de Abril*, pela editora *Brasiliense*, os versos de Ulisses Tavares foram veiculados pela rede *Globo*, e poemas contraculturais foram reapropriados em forma de letras para canções de *rock*, que tiveram grande exposição na mídia. Nesse sentido, as poesias setentistas de Bernardo Vilhena, *Vida Bandida* e *Revanche*, que foram musicadas pelo cantor Lobão, tornaram-se sucessos comerciais e oferecem exemplo pertinente. Do mesmo modo, a banda *Titãs*, reuniu dois poemas do tropicalista Torquato Neto na música *Go Back*.

Não obstante tenha sido incorporada ao *establishment*, a poesia contracultural legou algumas conquistas para o desenvolvimento da poesia brasileira, como a exploração de novos espaços para prática poética, que contemporaneamente utiliza a virtualidade da Internet para divulgação de versos, e o diálogo com outros campos artísticos:

*Os anos 70 desestabilizaram as hierarquias no campo literário e de seus sistemas de valor. Hoje, ressemantiza-se em função da própria desierarquização operada pela inquietação da geração anterior. Assim, a poesia articula-se, em várias realizações e performances, com as artes plásticas, com a fotografia, com a música, com o trabalho corporal.*<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *26 Poetas hoje antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998, p. 13.

<sup>223</sup> DANTAS, Vinicius de Ávila & IUMNA, Maria Simon. “Poesia ruim, sociedade pior”. In: *Novos Estudos (CEBRAP)*, nº 12, p. 49.

<sup>224</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 14.

No próximo capítulo, narro fragmentos da história da poesia contracultural produzida em Brasília, examinando suas singularidades, bem como suas sintonias com a poesia carioca. Reconstruir a história da poesia marginal na capital torna-se uma tarefa de relevância histórica, na medida em que demonstra a diversidade do fenômeno no panorama nacional. De fato, em seu depoimento, Nicolas Behr registrou que:

*Como a Nuvem, a Heloísa Buarque de Hollanda, o 26 Poetas Hoje, o movimento de poesia marginal ficou muito caracterizado como uma coisa carioca, isso não é bom, sabe. Eu acho que teve coisas aqui, teve coisas no Nordeste, mas como o Jornal do Brasil, a mídia tá no Rio, tudo focalizou no Rio, mas isso é uma coisa muito injusta.*<sup>225</sup>

Em um dos últimos suspiros da poesia contracultural, Paulo Leminski visitou a cidade de Brasília em 1984 e concebeu o seguinte poema:

**Claro calar sobre uma cidade de ruínas (Ruinogramas)<sup>226</sup>**

*Em Brasília, admirei.  
Não a Niemeyer lei,  
A vida das pessoas  
penetrando nos esquemas  
como a tinta sangue  
no mata borrão,  
crescendo o vermelho gente,  
entre pedra e pedra,  
pela terra a dentro.*

*Em Brasília, admirei.  
O pequeno restaurante clandestino,  
criminoso por estar  
fora da quadra permitida.  
Sim, Brasília.  
Admirei o tempo  
que já cobre de anos  
tuas impecáveis matemáticas.*

*Adeus, Cidade.  
O erro, claro, não a lei.  
Muito me admirastes,  
Muito te admirei.*

<sup>225</sup> Entrevista com Nicolas Behr realizada em sua residência em 13/03/2008. Conf: CD anexo.

<sup>226</sup> LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2002, p. 115.

## Capítulo II: Entre fardas e superquadras: a ditadura militar em Brasília

*SQS ou SOS?*  
*Eis a questão!*  
Nicolas Behr

Brasília foi um sonho, fruto de uma promessa de campanha presidencial, acalentado por Juscelino Kubitschek de Oliveira e materializado em menos de cinco anos. O projeto de transferência da capital do Brasil para o interior do país, nasceu nos primórdios de nossa República, mas sua gênese ocorreu somente em 21 de abril de 1960, quando a política desenvolvimentista e modernizadora de Kubitschek concretizou o plano. A cidade, erguida na região Centro-Oeste do país, representou o deslocamento parcial dos poderes políticos, que se concentravam no litoral Sudeste, para o centro do Brasil. A vocação política da cidade ensejou o estímulo de atividades relacionadas administração pública e sua contígua burocracia.

O Distrito Federal configura-se em um território recortado do estado de Goiás, destinado a abrigar a capital da República brasileira. Além da cidade de Brasília, circunscrita aos limites do Plano Piloto, o DF é composto por diversas regiões administrativas denominadas de cidades satélites, tais como Gama, Ceilândia, Samambaia, Planaltina, Taguatinga e Guará.

Devido à exuberância de sua arquitetura modernista e a singularidade de seu traçado urbano, Brasília foi tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, figurando no mesmo rol de obras milenares como as pirâmides egípcias e a Acrópole ateniense.

Baseada nas noções modernistas de Le Corbusier, a arrojada arquitetura de Brasília foi idealizada por Oscar Niemeyer:

*Em sua arquitetura predominam amplas avenidas, geometricamente dispostas, muito espaços entre as quadras que a compõem (...), esculturas em profusão enfeitando os palácios (geralmente prédios que abrigam a administração pública), suaves semicírculos abrindo e fechando ou cubos e cones pontiagudos em suas edificações voltadas para um céu de claridade ímpar.<sup>227</sup>*

---

<sup>227</sup> BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997, p. 8.

Já os contornos urbanísticos da cidade ficaram sob a responsabilidade do, também arquiteto, Lúcio Costa, que concebeu a estrutura física do Plano Piloto a partir do cruzamento entre dois eixos. Barbosa aponta outras características urbanas da cidade:

*Falando mais especificamente da configuração física desta Brasília-Plano Piloto, podemos dizer que o planejamento urbanístico divide a cidade em setores; cada setor tem uma função específica ligada a uma atividade que pode ser política, econômica ou comunitária: setor de hotéis, setor bancário, setor residencial, setor hospitalar, setor de indústrias etc.*<sup>228</sup>

Ainda considerando seus aspectos citadinos, Brasília é caracterizada por amplas áreas verdes e pela significativa distância entre seus setores, o que conforma uma intermitência entre edificações e espaços ermos. As particularidades arquitetônicas da cidade forjaram outros conceitos para seus componentes urbanos. Ao invés de bairros, o Plano Piloto possui quadras e superquadras, com seus respectivos comércios localizados nas entrequadras. Em Brasília, vias, eixos e avenidas substituem as ruas, enquanto que os prédios e edifícios cedem espaço aos blocos residenciais, construções que compartilham semelhanças entre si, e são típicas das superquadras.

Os endereços do Plano Piloto conjugam um padrão numérico com outro geográfico. Os pontos cardeais constituem a primeira referência do endereço, sendo complementados por uma seqüência numérica. Desse modo, temos a Asa Sul e a Asa Norte seccionado a cidade em seu sentido latitudinal, enquanto os eixos L (abreviatura de leste), W (abreviatura de oeste, no idioma inglês) e suas vias paralelas, a atravessam no sentido longitudinal. Além disso, existe uma seqüência numérica de três dígitos que parte da área central de Brasília, o eixo Esplanada dos Ministérios – Rodoviária – Torre de Televisão - Rodoferroviária, e vai crescendo progressivamente em direção as extremidades sul e norte. Os seus atributos de cidade planejada e sua condição de capital da República transformaram Brasília em um centro urbano *sui generis*, do qual emanam variadas representações.

James Holston destacou que, entre os migrantes pioneiros a aportarem em Brasília, forjou-se o termo *brasilite* para designar aspectos positivos e negativos da cidade. Em seu sentido negativo:

---

<sup>228</sup> BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997, p. 9.

(...) Sem a agitação das ruas, Brasília lhes parecia “fria”, embora a separação especial entre as funções de trabalho, moradia, lazer e tráfego produzisse uma clareza na organização urbana (...)  
(...) Desse ponto de vista, os migrantes usavam o termo “brasilite” para se referir a uma vida cotidiana destituída de prazeres – as distrações, as conversas, os flertes e os rituais da vida nas ruas em outras cidades brasileiras.<sup>229</sup>

Desse modo, a *brasilite* negativa representava uma Brasília monótona, sem espaços urbanos que propiciassem a aglomeração de pessoas e o conseqüente estreitamento das relações humanas. O cotidiano na cidade era árido, privado de prazeres.

As visitas da escritora Clarice Lispector à Brasília inspiraram duas crônicas que registram suas impressões sobre a cidade. Acerca de sua breve estada no ano de 1974, com propósito de proferir uma palestra, Lispector escreveu que: “Brasília é uma cidade abstrata. E não há como concretizá-la. É uma cidade redonda e sem esquinas. Também não tem botequim para a gente tomar um cafezinho. É verdade, juro que não vi esquinas. Em Brasília não existe cotidiano.”<sup>230</sup>. Percebe-se que as representações negativas da *brasilite* frutificaram no discurso de Lispector. A ausência de esquinas é ressaltada como se fosse um requisito indispensável a todo centro urbano. A escritora ratifica a insipiência da trama cotidiana na cidade, atribuindo inclusive um caráter artificial e irreal para Brasília.

Mas em um ensaio sobre o imaginário de sua quadra<sup>231</sup>, Negrão de Mello, na condição de moradora da cidade, sugere representações sobre Brasília que divergem dos aspectos pejorativos da *brasilite*. Para referida autora, o traçado urbanístico com sua divisão em quadras e setores, não impediu o desenvolvimento de um sentimento de pertença e solidariedade a seu *quartier*, seu pedaço, sua comunidade: “Hoje percebo que a comunidade, não se confundido com a idéia de superquadra enquanto concepção administrativa e urbanística, circunscreve um cenário ampliado que, ao incorporar espaços contíguos, multiplica lugares de comunicação e socialidade.”<sup>232</sup>. Face ao farto repertório de representações que afloram da cidade, Barbosa conclui que: “O objeto-Brasília, portanto, dá-se a ver de formas múltiplas, tanto em sua origem sensorial direta, quanto em

---

<sup>229</sup> JAMES HOLSTON apud NEGRÃO DE MELLO, Maria T.. “Se essa quadra fosse minha”. In: *Narrativas a céu aberto: Modos de ver e viver em Brasília*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1998. p. 42.

<sup>230</sup> LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 44.

<sup>231</sup> NEGRÃO DE MELLO, Maria T. Op. cit.

<sup>232</sup> NEGRÃO DE MELLO, Maria T. Op. cit., p. 43.

sua tradução artístico-lingüística; suas facetas, como tudo o mais na fenomenologia traduzida em linguagem artística, são inesgotáveis.”<sup>233</sup>.

Na já citada crônica de Lispector redigida em 1974, há uma alusão à atuação da repressão do regime militar em Brasília. A escritora revela a rigidez da revista no aeroporto da cidade: “A moça me revistou toda no aeroporto. Eu perguntei: tenho cara de subversiva? Ela disse rindo: até que tem. Nunca me apalparam tanto, Virgem Maria, até que é pecado. Foi um tal de passar a mão em mim que nem sei como agüentei.”<sup>234</sup>. Assim, esta observação de Lispector oportuniza uma reflexão sobre as atividades coercitivas da ditadura militar na cidade.

Pela sua condição de capital federal da República, que abrigava os principais órgãos dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, Brasília deveria simbolizar nacionalmente a eficiência e prosperidade dos governos militares. Assim, as manifestações de descontentamento e oposição à vigência do regime militar foram severamente reprimidas na cidade. Com intuito de aumentar a eficácia da repressão estatal na capital, foi criado o DOI-CODI do Comando Militar do Planalto (Brasília), em 1970<sup>235</sup>.

A narrativa de Antônio de Pádua Gurgel sobre o movimento estudantil de Brasília à época dos *Anos de Chumbo*, oferece uma versão sobre enfrentamentos entre policiais, exército e estudantes protagonizados na capital. Segundo este autor: “(...) a UnB foi invadida várias vezes a partir de abril de 1964, tendo sido a universidade mais agredida pelos militares. A reposita de seus estudantes a essas agressões e à agressão maior, que era o próprio regime, surpreendeu pela intensidade.”<sup>236</sup>.

As fustigações contra a Universidade de Brasília durante o período ditatorial, podem servir de parâmetro para as admoestações desencadeadas pelos governos militares na cidade. A UnB que: “(...) fora proposta por Juscelino, idealizada em grande parte por Darcy Ribeiro e inaugurada por Jango, três expoentes do regime deposto”<sup>237</sup>, possuía um projeto educacional inovador, que contava com a inauguração dos primeiros cursos regulares de pós-graduação do país, a estruturação da universidade em institutos centrais, e um ensino

---

<sup>233</sup> BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997, p. 23.

<sup>234</sup> LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 51.

<sup>235</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 124.

<sup>236</sup> GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora da UnB, 2002, p. 293.

<sup>237</sup> Idem, *ibidem*, p. 36.



direcionado para o desenvolvimento da nação e a solução de seus problemas sociais. Sendo assim, figuravam no corpo docente da universidade professores renomados, como o poeta Décio Pignatari, o escultor Alfredo Ceschiatti, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, o maestro Cláudio Santoro, o economista Saturnino Braga, o artista plástico Athos Bulcão, e o jurista Sepúlveda Pertence<sup>238</sup>.

A UnB foi palco de seguidas intervenções promovidas por contingentes do exército e da polícia. Reitores foram destituídos e professores demitidos. O serviço de informações do governo (SNI – Serviço Nacional de Informações) infiltrou-se na instituição<sup>239</sup>. Os estudantes reagiram sempre com diversos protestos, inclusive construindo barricadas no perímetro da universidade, o que denotava as sintonias entre o movimento estudantil brasileiro e o Maio de 68.

A mais violenta de todas as invasões ocorreu em 29 de agosto de 1968, quando agentes do DOPS, tropas da polícia militar, da polícia civil e do exército ocuparam a universidade, sob o pretexto de cumprir o mandato de prisão contra sete alunos, entre eles, o presidente da FEUB (Federação dos Estudantes da Universidade de Brasília), Honestino Guimarães. Imediatamente após a prisão de seu líder, os estudantes tomaram e incendiaram uma viatura da polícia militar deixada no *campus*. A revolta estudantil deflagrou uma agressiva retaliação por parte do exército e da polícia, que invadiram salas de aula, destruíram laboratórios, detiveram cerca de 500 estudantes na quadra de esportes localizada no Multiuso, e balearam o estudante de engenharia Valdemar Alves da Silva Filho<sup>240</sup>. A dramaticidade desses eventos foi reconstruída pelo documentário dirigido por Vladimir Carvalho, *Barra 68: Sem perder a ternura*, e pela obra de Gurgel.

A invasão da Universidade de Brasília repercutiu no movimento estudantil, na mídia e até na tribuna do Congresso Nacional. O deputado da oposição (MDB) Márcio Moreira Alves proferiu um inflamado discurso que sugeria boicotes e restrições ao regime ditatorial. A cúpula militar ficou insatisfeita com o pronunciamento do parlamentar e solicitou à Câmara dos Deputados a permissão para processar o deputado. Diante da negativa da instituição ao pedido, o Congresso Nacional foi fechado e o AI-5 decretado.

---

<sup>238</sup> Para as informações aqui parafraseadas sobre a Universidade de Brasília Conf:GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora da UnB, 2002.

<sup>239</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>240</sup> Idem, *ibidem*.

Além dos limites do *campus* universitário, as manifestações contra a ditadura em Brasília tomaram as ruas. As ressonâncias da Passeata dos Cem Mil, realizada no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968, materializaram-se dois dias depois na capital do país:

*Cerca de 5000 pessoas participaram do protesto, que teve início na Praça 21 de Abril (entre as quadras 707 e 708), dirigiu-se para a SQS 305, passou pelo Cine Brasília (entre as SQS 106 e 107) e terminou na rua da Igrejinha (entre a SQS 307 e 308). Os manifestantes levavam cartazes e por diversas vezes cantaram o Hino Nacional.*<sup>241</sup>

Mas repressão do regime militar na capital pode ser aferida por outros eventos fora do âmbito universitário. O livro *Brasil: Nunca Mais* relata, pelo menos, dois depoimentos à Justiça Militar de mulheres gestantes que estiveram nos cárceres brasilienses, na condição de presas políticas. Vejamos um exemplo:

*A mera coação psicológica é suficiente para provocar o aborto, como aconteceu à estudante de Medicina Maria José da Conceição Doyle, de 23 anos, também em Brasília, em 1971: (...) que a interroganda estava grávida de 2 meses e perdeu a criança na prisão, embora não tenha sido torturada, mas sofreu ameaças; (...)*<sup>242</sup>

Após a edição do AI-5 e a desarticulação do movimento estudantil na capital, a juventude adotou como referência de mobilização e protesto os valores e atitudes contraculturais. O poeta contracultural brasiliense, Tetê Catalão, expressou apropriadamente essa mudança comportamental, cunhando a frase, já citada como epígrafe nesta pesquisa: “Quem escapou da LSN caiu no LSD”,<sup>243</sup>. Gurgel também comenta as transformações das contestações no cenário brasiliense:

*Em Brasília, o fim das passeatas coincidiu com a ocupação dos gramados, onde não era difícil conseguir um baseado. O campo de futebol da SQS 206, uma das mais movimentadas na época, era conhecido como “Maconhão”. Alguns dos antigos militantes de 1968 se engajaram nas manifestações de protesto possíveis, como o teatro alternativo e a imprensa nanica – que também eram perseguidos pelo regime.*<sup>244</sup>

Após essas considerações sobre as expressões desterritorializadas do fenômeno contracultural, sobre a ditadura militar, sobre a cultura brasileira e sobre a cidade de

---

<sup>241</sup> GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora da UnB, 2002, p. 225.

<sup>242</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 49.

<sup>243</sup> TETE CATALÃO. IN: *16 PO(rr)ETAS*. Brasília: s. ed. (impressão: Gráfica dos Sindicatos dos Jornalistas), 1979, p. 110.

<sup>244</sup> GURGEL, Antonio de Pádua. Op.cit, p. 288.

Brasília, espero ter delineado o cenário histórico que subsidiará uma análise voltada para as condições de produção da poesia contracultural brasiliense.

## 2.1 Lira Pau-Brasília: a poesia contracultural na capital federal

*Um telefone é muito pouco  
Pra quem ama como louco  
E mora no Plano Piloto*

*Se a menina que o cara ama  
Tá pra lá do Gama, mata de desgosto  
E ele fica dentro do pijama  
Em cima da cama comendo biscoito*

*E a televisão com seus programas  
Que não tem mais chama pra quem tá afoito  
E ele foge para Asa Norte  
Tropeçando em ratos  
Que saem do esgoto  
Renato Matos*

245



---

<sup>245</sup> *Ebó poético*. Da esquerda para direita: Renato Matos, gari, TT Catalão, brother Miguel, Lúcia Leão, Néio Lúcio, Luis Turiba e Nicolas Behr (ambos segurando a revista *Grande Circular*), Paulinho Andrade, Terezão, Leninha, Mercedes, Lolô (as Ministéricas), Chacal e Eduardo Mamcasz (agachados) e Celso Araújo. Foto feita no antigo quintal do *Correio Braziliense* em 1982. Conf: TURIBA, Luis. *Cadê?* Brasília: Paralelo 15, 1998, p. 116.

Narrar fragmentos da história da poesia contracultural em Brasília significou cotejar fontes documentais dispersas e diversas. Livros e antologias sem vínculos com editoras comerciais, de tiragens limitadas, e que, na maioria das vezes, conheceram apenas uma única edição, foram contrastados com matérias da imprensa e com uma rara bibliografia sobre o tema. Nesse aspecto o livro *Poesia de Brasília: duas tendências*, cujo autor é Almeida Pinto, proporciona uma gama razoável de informações sobre as manifestações coletivas da poesia chamada de marginal. A esta obra, foram adicionados artigos e capítulos publicados em livros sobre a literatura da capital. Deliberando verticalizar minhas considerações, realizei entrevistas com os poetas, cujos versos serão objeto de análise, ressaltando que: “A prática constitui substrato da memória, esta, por meio de mecanismos variados, seleciona e reelabora componentes da experiência.”<sup>246</sup>.

Brasília, espaço de exercício do poder e centro urbano recente, também cenarizou manifestações da poesia contracultural, cuja gênese ocorreu no ano de 1977. Repercussões da poesia denominada de marginal na capital, evidenciaram-se com a publicação da coletânea de escritores independentes *Águas Emendadas*, em agosto de 1977. Também foi em 1977 que Nicolas Behr lançou seu primeiro livro mimeografado, *Iogurte com Farinha*.

A obra coletiva *Águas Emendadas-13 poetas de Brasília* não era uma antologia específica de poetas marginais, mas alguns de seus participantes já praticavam uma linguagem com características da poesia contracultural.

Como informa Luiz Carlos Costa<sup>247</sup>, os organizadores da iniciativa literária foram Francisco Alvim e Carlos Saldanha, poetas vinculados às manifestações contraculturais na cidade do Rio de Janeiro, que haviam participado de *26 Poetas Hoje*. Segundo Luis Martins da Silva: “O Zuca Saldanha é um dos principais da antologia da Heloisa Buarque de Hollanda, o Chico Alvim também, então eu diria, que assim, que o *Águas Emendadas* foi o *26 poetas Hoje* em Brasília.”<sup>248</sup>. *Águas Emendadas* reuniu treze poetas que residiam em Brasília, dentre eles, figurava também Luis Martins da Silva. Embora a obra tenha sido

---

<sup>246</sup> AMADO, Janaína. “O Grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral.” In: *Revista de História da Universidade Estadual Paulista*. Vol 14, São Paulo: UNESP, 1995, p.131.

<sup>247</sup> COSTA, Luiz Carlos Guimarães da. *História da Literatura Brasiliense*. Brasília: Thesaurus, 2005, p. 98.

<sup>248</sup> Entrevista com Luis Martins da Silva realizada na Universidade de Brasília em 25/03/2008 . Conf: CD anexo.

editada pela *Thesaurus*, foram os escritores que custearam sua despesa<sup>249</sup>. Na apresentação do livro, foram elencadas as justificativas e motivações de sua confecção e publicação:

*É também uma resposta às conseqüências adversas de um mercado – e de um movimento editorial – caracteristicamente hostil a criação inaugural. O livro é um mutirão, uma produção independente, uma iniciativa para furar o bloqueio do mundo dos consagrados, que não deixa expandir-se a criação verdadeiramente nova. Não é uma pura e simples “antologia de poetas jovens”.*<sup>250</sup>

A autoria da apresentação foi atribuída a “Os Treze”, o que assinalava a dimensão coletiva do empreendimento poético. O trecho supracitado revela as dificuldades mercadológicas e editoriais para publicação de escritores debutantes, e o objetivo de superá-las por meio da reunião e união de poetas. Abaixo estão reproduzidos poemas que integraram a coletânea, e que portavam referências ao regime militar e a cidade de Brasília:

*eu*<sup>251</sup>  
*tu*  
*ele*  
*nós*  
*vós*  
*eles*  
*estamos todos calados demais,*  
*quase mudos*

**seis d**<sup>252</sup>  
*acusam Brasília de provocar seis d*  
*deslumbramento*  
*desencanto*  
*desilusão*  
*desespero*  
*desquite*  
*demência*

*mas não é nada disso*  
*nisso tudo há um defeito*  
*todos esses d são de despeito*

**Baionetas caladas**<sup>253</sup>  
*Aos que dizem que a poesia já era*  
*que vivemos numa Nova Era*

---

<sup>249</sup> *Águas emendadas – 13 poetas de Brasília*: Thesaurus, 1977.

<sup>250</sup> *Idem*, p.5.

<sup>251</sup> CARLOS MARCHI apud *Águas emendadas – 13 poetas de Brasília*: Thesaurus, 1977, p. 23.

<sup>252</sup> JOÃO ZICARDINI NAVAJAS apud *Águas emendadas – 13 poetas de Brasília*: Thesaurus, 1977, p. 134.

<sup>253</sup> LUIZ ROBERTO NASCIMENTO SILVA apud *Águas emendadas – 13 poetas de Brasília*: Thesaurus, 1977, p. 167.

*eu digo: Mais do que nunca  
é preciso abrir a porta  
das palavras nunca ditas.*

*Os poetas de agora fazem mais do que versos  
realizam proezas  
que passam despercebidas  
aos olhos daltônicos.*

*Cada palavra é baioneta calada  
no petróleo da noite.  
As estrofes, prontas, saltam das sombras  
em posição de combate.  
Ai de quem as ataque!*

*Enquanto multidões  
gastam saliva  
Os poetas lixam a rima  
de seus versos.*

O lançamento da citada compilação oportunizou, ainda, a aproximação entre o jovem Nicolas Behr, e o poeta - diplomata, Francisco Alvim, que já havia escrito dois livros à época. Foi Alvim quem iniciou Behr nas leituras do modernismo brasileiro, e indicou sintonias entre o movimento de Oswald e Mário de Andrade com a poesia contracultural<sup>254</sup>.

É inegável que a migração para Brasília de autores que participaram de iniciativas literárias contraculturais no Rio de Janeiro, impulsionou esta prática poética no distrito federal. Francisco Alvim, Carlos Saldanha, Eudoro Augusto e Turiba chegaram entre meados e o final da década de setenta. Já Chacal, veio ser cronista do *Correio Braziliense* em 1980. Além disso, o grupo carioca *Nuvem Cigana* apresentou suas *Artimanhas* no teatro *Galpãozinho* (atual *Espaço Cultural 508 Sul – Renato Russo*) em 1978.

Ainda em agosto de 1977, inspirado pela antologia *26 Poetas Hoje* e pela matéria *A vez dos marginais*, publicada na revista *Escrita*, Nicolas Behr resolveu escrever, editar, mimeografar e comercializar pessoalmente o seu primeiro livro de poesias *Iogurte com Farinha*: “A primeira tiragem, de 200 exemplares mimeografados às escondidas no Setor Leste, foi vendida na rua, no ônibus, na porta de escolas, teatros e cinemas.”<sup>255</sup>. As capas de *Iogurte* ficaram conhecidas pelas intervenções de Behr a cada nova edição: *Conserve em*

---

<sup>254</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 27.

<sup>255</sup> Idem, *ibidem*, p. 25.

*geladeira, Válido até sábado* ou *Proibido para menores de 10 cruzeiros*<sup>256</sup> eram algumas das frases carimbadas na capa, que auxiliavam no marketing do livro. Vendendo pessoalmente a obra, Behr atingiu o número de 8000<sup>257</sup> exemplares comercializados. O poeta explicou: “Eu acho que eu fiquei muito nele, assim, quer dizer, foi o primeiro, e o título era engraçado.”<sup>258</sup>. *Iogurte com Farinha* foi lançado em agosto de 1977, enquanto que o segundo livro de Behr, *Grande Circular*, foi publicado somente em junho de 1978. Por conseguinte, Behr teve o intervalo de quase um ano para divulgar seu primeiro livro, o que explica, em parte, o sucesso de vendas da obra.

A disposição em distribuir seu livro foi tão intensa que, em dezembro de 1977, Behr apareceu na capa do *Caderno 2*, do jornal *Correio Braziliense*, por ocasião da marca de mil exemplares de *Iogurte com Farinha* vendidos em Brasília<sup>259</sup>. A matéria de Lúcia Toríbio, mulher do poeta Luis Turiba na época, registrou indícios do fenômeno da poesia contracultural na capital: “E da movimentação literária marginal na cidade, ele diz que existe. Mas existe sem líder, organização, manifesto. O que é bom, comenta, porque dá total liberdade para cada um transar a sua.”<sup>260</sup>. Ou seja, em 1977, mais do que um movimento coletivo e coeso, a poesia contracultural brasiliense caracterizava-se pelo individualismo e por certa dispersão: “Mesmo assim, houve muitas adesões. E a evolução desta tendência ocorreu pelo fato de não se vincular a nenhuma instituição, especialmente governamental.”<sup>261</sup>.

Os marcos inaugurais da poesia contracultural brasiliense (*Águas emendadas* e *Iogurte com Farinha*) ensejaram, ainda no final de 1977, reuniões esporádicas e informais no *Centro de Criatividade da Secretaria de Cultura do Distrito Federal*, das quais participaram Nicolas Behr, Francisco Alvim, Luis Turiba, Tetê Catalão e Eudoro Augusto<sup>262</sup>.

Já o depoimento de José Sóter, informou a relevância do pioneirismo de Behr para o desenvolvimento da poesia contracultural da cidade: “No caso de Brasília, as publicações

---

<sup>256</sup> KAO, Francisco. “As cidades de Nicolas”. In: *UnB revista*. Ano II, nº5, de jan/fev/mar 2002.

<sup>257</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 33.

<sup>258</sup> Entrevista com Nicolas Behr realizada em sua residência, em 13/08/2008. Conf: CD anexo.

<sup>259</sup> TORÍBIO, Lúcia. “Poeta, profissão: camelô”, In: *Correio Braziliense*, de 21 de dezembro de 1977.

<sup>260</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>261</sup> MOUSINHO, Ronaldo Alves. “Literatura em Brasília”. In: *Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoque histórico, teórico e prático*. Brasília: Ideal, 2002, p. 397.

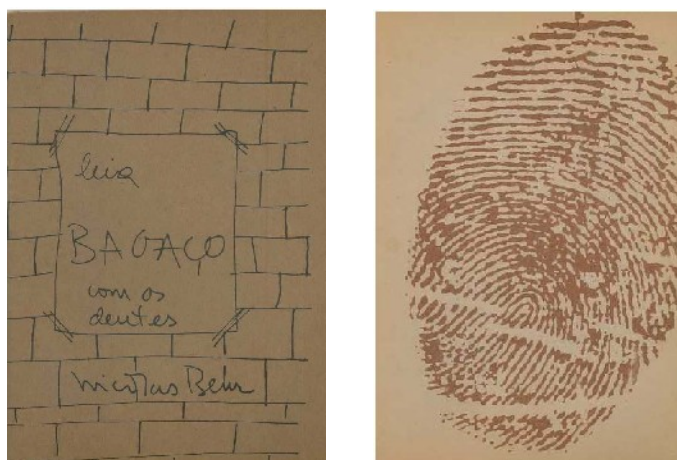
<sup>262</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 19.

começaram a aparecer após a edição do livrim 'Iogurte com Farinha', de Nicolas Behr, em 77. Em seguida, o 'A Feira', de Paulo Tovar, e 'Início e Fim' de Sóter."<sup>263</sup>. Na capital, os maiores adeptos da distribuição de mão em mão de livros mimeografados foram, justamente, Nicolas Behr, Sóter e Paulo Tovar. Estes poetas participavam de todas as etapas da elaboração de seus livros: concepção, editoração, reprodução e comercialização.

No caso de Behr, sua relação com os livros era tão estreita, que o poeta registrava a cópia de sua digital neles. Behr redigiu um artigo para o jornal *Návegus*, de Anand Rao, intitulado *Geração Mimeógrafo*. No artigo, Nicolas informava a importância do comportamento autônomo do poeta da aludida geração, que não se restringia somente a escrever o livro:

*Pinta aí uma ligação afetiva muito grande, o poeta imprime e monta o seu livrinho, um pedaço dele tá dentro de cada livrinho, a presença física do poeta é exigida para que o livrinho circule. Essa é a prova de fogo de nossa geração. É a nossa fase heróica. Pode pertencer a geração mimeógrafo um poeta que sempre imprimiu seus livrinhos em off-set, xerox, fotocópia. Geração mimeógrafo é antes de mais nada, uma atitude.*<sup>264</sup>

Abaixo, exponho o livro *Bagaço* com a reprodução da digital de Nicolas Behr:



Mas nem todos os poetas contraculturais utilizavam o mimeógrafo. No caso de Brasília, Luis Turiba e Luis Martins da Silva publicavam seus poemas em livros independentes (com ressalva para os mimeografados *Raios de Som*, do Turiba, e *Assassinato das folhas*, do Luis) que valorizavam elementos gráficos e incorporavam

<sup>263</sup> SÓTER apud PIRES, Ézio. *Literatura na criação de Brasília*. Brasília: Compukromus Editoração e Assessoria Gráfica, 1999, p. 49.

<sup>264</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 14.



ilustrações. Assim como Luis Martins, Turiba não vendia de mão em mão, preferindo promover lançamentos especiais para suas obras.

Em 1978, a poesia contracultural da cidade foi adquirindo densidade. São desse ano os primeiros livros de Sóter e Tovar. Ézio Pires<sup>265</sup> e Ronaldo Mousinho consideram Sóter o principal editor dos escritores contraculturais, devido sua atuação à frente da editora independente SEMIM (Sóter Edições Mimeografadas), que iniciou suas publicações em 1978: “Os poetas marginais que atuaram do final de 1978 a 1981, quando o grupo se dispersa, publicaram quase que exclusivamente pela SEMIN.”<sup>266</sup>. Behr foi uma das exceções, editando seus próprios livros. Pela SEMIM, Sóter publicou os seguintes livros de sua autoria: *Início e fim* (1978), *Salada mista* (1978), este em parceria com Noélia Ribeiro e Paulo Tovar, *Pé de cana: poemas de amor* (1978), *Poemas soterrados* (1979) e *Fogo na palha* (1981). Registro aqui, poemas de Sóter:

*por acaso me encontro*<sup>267</sup>  
*no eixão do lazer*  
*misturado no povo*  
*procurando a meada de viver*  
*entre bicicletas*  
*os patins os skates*  
*que não tive na escola*  
*e por isso esse vácuo*  
*essa perdidéz*

**Oração da violência**<sup>268</sup>  
*a polícia lá embaixo*  
*vai nos prender meu bem*  
*como não temos documento*  
*vamos ser surrados*  
*e sem vintém!*

*Rogo a Zeus com seu olho grande que nos olhe e*  
*poupe. amém.*

De Paulo Tovar, que também integrava o grupo musical *Liga Tripa*, conseguiu mapear três livros: *A Feira* (1978), concebido após pesquisa do poeta na Feira da

---

<sup>265</sup>PIRES, Ézio. *Literatura na criação de Brasília*. Brasília: Compukromus Editoração e Assessoria Gráfica, 1999, p. 49.

<sup>266</sup>MOUSINHO, Ronaldo Alves. “Literatura em Brasília”. In: *Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoque histórico, teórico e prático*. Brasília: Ideal, 2002, p. 394.

<sup>267</sup>SÓTER. *Fogo na palha*. Brasília: Ed. SEMIM, 1981.

<sup>268</sup>Idem, *ibidem*.

Ceilândia<sup>269</sup>, *Tiro ao Alvo* (1979) e *Furo na lona* (1980). O desejo de independência era tão intenso que Luis Martins e Tovar se cotizaram para comprar um mimeógrafo<sup>270</sup>. A cidade de Brasília foi um tema muito caro a este poeta:

*Cairá garoa<sup>271</sup>  
por quarenta dias  
e quarenta noites*

*O lago vai virar plano<sup>272</sup>  
o plano vai virar lago*

**Mapa-mundi<sup>273</sup>**  
*brásília?!  
em que estado isto  
fica?  
brásília fica sempre  
em estado de emergência, meu filho.*

Até meados de 78, Behr publicara três livros, *Grande Circular*, *Caroço de Goiaba e Chá com Porrada*, o que denota uma intensificação de sua atividade poética nesse ano. No mês de agosto, Behr foi detido, por agentes do *DOPS*, e processado pelo conteúdo de seus livros, incidente que será detalhado em capítulo posterior. Além de Behr, Sóter também prestou esclarecimentos aos *DOPS*: “(...) O Nicolas foi preso e julgado, com todas as suas publicações apreendidas, e o Sóter foi intimado a depor por um dia inteiro na delegacia do *DOPS*, ali ao lado da enap (SPS)”<sup>274</sup>. Provavelmente, Sóter foi levado ao *DOPS* pelo ímpeto de sua atividade editorial produzida em mimeógrafo, que era: “(...) aparelho perseguido pela repressão, simbolizando, seu uso, desafio ao poder.”<sup>275</sup>. Abaixo reproduzo uma foto de Nicolas Behr elaborando um livro em mimeógrafo:

---

<sup>269</sup> MOUSINHO, Ronaldo Alves. “Literatura em Brasília”. In: *Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoque histórico, teórico e prático*. Brasília: Ideal, 2002, p.394.

<sup>270</sup> Conf: Entrevista com Luis Martins da Silva realizada na Universidade de Brasília em 25/03/2008 . Conf: CD anexo.

<sup>271</sup> PAULO TOVAR apud *16 Po(rr)etas*. Brasília: s. ed. (impressão: Gráfica do Sindicato dos Jornalistas), 1979, p. 88.

<sup>272</sup> Idem, *ibidem*. p.88.

<sup>273</sup> PAULO TOVAR. *20 Po(rr)etas (A poesia unida)*. Brasília: s. ed., 1980, p. 128.

<sup>274</sup> JOSÉ SOTER apud PIRES, Ézio. *Literatura na criação de Brasília*. Brasília: Compukromus Editoração e Assessoria Gráfica, 1999, p. 49.

<sup>275</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência: Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 68.



Luis Turiba (Luiz Artur Toríbio) chegou em Brasília em 1977, já com a experiência poética de *Kiprokó*, publicado no Rio. Associou-se a poesia contracultural da cidade através dos eventos realizados pela *Galeria Cabeças*, e pelo lançamento de dois livros, *Clube do Ócio*, em 1980, e *Raios de Som*, seu único mimeografado, que continha letras de músicas, sambas de breque e versões dos *Beatles*, em 1981. Em depoimento, Turiba narrou suas impressões iniciais da cidade, eivadas pelo histórico de preso político e de residente do Rio de Janeiro, e sua aproximação com os poetas contraculturais da cidade: “Fiquei, aqueles quatro meses, assustado, era o governo Geisel, a cidade me assustava muito. Mas, logo depois, eu também tive o prazer de encontrar minha tribo aqui, que eu encontrei o Nicolas Behr e a gente começou a fazer um movimento chamado movimento *Cabeças*.”<sup>277</sup>. As recordações de Turiba são relevantes também no sentido de revelar a agregação da poesia contracultural em torno da *Galeria Cabeças*.

O cearense Luis Martins da Silva aportou em Brasília no ano de 1970. Aproximou-se dos poetas contraculturais da cidade freqüentando pólos aglutinadores como o bar e restaurante *Beirute* e os recitais da *Galeria Cabeças*. Integrou coletâneas independentes como *Águas Emendadas* e a série *Po(rr)etas*, além de ter publicado diversos livros na cidade, dentre os quais destaco a instigante obra *Brasilinhas*. Na capital, editou ainda o

<sup>276</sup> Foto de Nicolas Behr operando um mimeógrafo. Conf: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 5.

<sup>277</sup> Entrevista com Luis Turiba realizada no restaurante *Carpe Diem* em 21/11/2007. Conf: CD anexo.

jornal alternativo *Saideira*. Outras informações sobre Behr, Turiba e Luis Martins, estão registradas no capítulo 3, *Grande Circular*.

Uma das práticas recorrentes da poesia contracultural de Brasília foi à incorporação de textos de diversos autores a livros considerados individuais<sup>278</sup>. Isto pode ser considerado uma repercussão da, já mencionada, idéia de Cacaso, na qual os poetas contraculturais estariam escrevendo *um poemão*. *É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1000 mãos*. Posto isso, verifica-se que *Grande Circular*, de Nicolas Behr, porta poemas de Tetê Catalão, Luis Martins da Silva, Paulo Tovar, Climério Ferreira, Anderson Braga Horta, Aldo Justo, Sóter e Xênia Antunes. O livro *Eu Trovãõ*, de Mamcasz, contou com a participação de Chacal, Francisco Alvim e Luis Martins da Silva. Por fim, em *Pé de cana: poesias de amor*, Sóter convidou Nicolas Behr, Alexandre, Paulo Tovar e Cristina Trancinha para participar.

Ainda em 1978, o professor da Universidade de Brasília, Climério Ferreira, organizou a antologia *8 Po(rr)etas*, inaugurando a série de quatro edições auto-financiadas *Os Po(rr)etas*, que reuniu, ao todo, 41 poetas. Do primeiro número participaram, entre outros, Tetê Catalão e Luis Martins da Silva. Aliás, Luis Martins, Climério Ferreira, Bianco e César Athayde, participaram de todas as edições. Behr, Paulo Tovar e Tito, registraram poemas em três obras da série. Os outros livros publicados foram, *16 Po(rr)etas*, de 1979, *20 Po(rr)etas*, de 1980, e o último número da coleção, *27 Po(rr)etas*, foi editado em 1981, pela SEMIM<sup>279</sup>.

No movimentado ano de 1978, que assistiu a disseminação da poesia contracultural pela cidade, a visita da *Nuvem Cigana* a Brasília reforçou o fenômeno. O livro organizado por Cohn<sup>280</sup>, que compila entrevistas com os poetas da *Nuvem*, narra fragmentos da estada do grupo na capital. Os poetas cariocas vieram em uma Kombi, junto com o mineiro Xico Chaves, para apresentações de *Artimanhas* no Teatro *Galpãozinho*. Sobre os motivos da viagem:

*De repente, as Artimanhas começaram a virar um acontecimento, as pessoas conheciam, comentavam, esperavam a próxima. E isso permitiu que a gente fizesse Artimanhas em outros lugares. O Turiba, um amigo nosso que estava morando em*

---

<sup>278</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 21.

<sup>279</sup> COSTA, Luiz Carlos Guimarães da. *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 2005, p. 99.

<sup>280</sup> COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

*Brasília, chamou a gente para fazer uma lá. Ele era um poeta e jornalista que tinha convivido um pouco com a Nuvem em Santa Teresa.*<sup>281</sup>

A realização da *Artimanha* carioca atraiu público suficiente para lotar o teatro, conforme recorda Bernardo Vilhena: “Nós fomos fazer só uma apresentação, mas ficou tanta gente lá fora querendo entrar, e não arredaram pé até o fim do espetáculo, que precisamos fazer outra apresentação.”<sup>282</sup>. Além do grupo carioca, participaram da *Artimanha* poetas que residiam em Brasília, como Francisco Alvim, Eudoro Augusto e Nicolas Behr<sup>283</sup>.

Posteriormente, comentando sua estada na capital, entre 1980 e 1981, o carioca Chacal observou que os poetas contraculturais de Brasília eram: “(...) unidos por um sentimento de irmandade meio *hippie* e dispostos a fazer artimanhas como a gente fazia no início da Nuvem Cigana, no Rio.”<sup>284</sup>. Em Brasília, Chacal participou dos eventos relacionados a *Galeria Cabeças*, como a revista *Grande Circular* e o grupo *Lira pau Brasília*.

Além da SEMIM, a partir de 1979, a editora *Návegus*, de Anand Rao, inaugurou suas atividades publicando uma quantidade razoável de livros mimeografados: *Sentimento de Liberdade* (1979), de Lúcio Andrade, *Sons do beco* e *Terra morena*, ambos de Rao lançados em 79, *Boca Suada* e *Sangrando*, ambos de 1980, de José Antônio Furtado, *Eu te batizo* (1981) de João Régis, *I Panelão de Poesias* (1981), de Gera de Castro, entre outros<sup>285</sup>. A *Návegus* publicava, ainda, um jornal alternativo homônimo da editora, que veiculava notícias vinculadas à poesia contracultural.

Quanto ao domínio verbal, a poesia contracultural de Brasília manteve sintonias com a poesia do Rio de Janeiro: “No nível textual o coloquialismo, a exploração do cotidiano, a ironia, o poder de surpresa, o humor, enfim, a maioria das características notadas na poesia marginal de Brasília já havia sido mapeada na poesia marginal do Rio.”<sup>286</sup>.

---

<sup>281</sup> BERNARDO VILHENA apud COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.118.

<sup>282</sup> Idem, ibidem, p. 120.

<sup>283</sup> Entrevista realizada com Nicolas Behr em sua residência em 13/03/2008. Conf: CD anexo.

<sup>284</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 33.

<sup>285</sup> MOUSINHO, Ronaldo Alves. “Literatura em Brasília”. In: *Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoque histórico, teórico e prático*. Brasília: Ideal, 2002, p. 401.

<sup>286</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 120.

Não obstante os vínculos com a poesia carioca, a poesia contracultural de Brasília apresentou uma considerável alteridade, justamente, pela peculiaridade das linhas arquitetônicas e do plano urbanístico da cidade, que inspirou temas, e até formas para inúmeros poemas. Logo, a cidade promoveu um vínculo com sua poesia, pois, segundo o sociólogo francês Michel Maffesoli, uma das características distintivas da pós-modernidade é o localismo: “Em suma, ao fato de que o lugar produz um vínculo.”<sup>287</sup>. E este elo com local é baseado em circunstâncias cotidianas como a língua, os costumes, a culinária, que divergem de um lugar para o outro. Behr destacou que, além das diferenças físicas entre Rio e Brasília: “O que diferencia aí, é uma cidade com uma tradição poética muito extensa, e uma cidade sem tradição poética como Brasília”<sup>288</sup>. Como será observado no próximo capítulo, o exame das representações que afloram das poesias brasilienses, revela que os atributos e singularidades da cidade repercutiam até na estrutura dos poemas.

Dentre a variedade de temas, dicções e líricas, a utilização do vocabulário prosaico, pontuado por gírias e termos chulos, foi à intersecção entre os escritores da poesia contracultural. O sentido desse coloquialismo era o registro do cotidiano em uma cidade planejada, que era centro do poder em pleno regime militar: “trata-se de um coloquialismo usado em caráter sistemático nos textos, de uma linguagem próxima à que se poderia encontrar em uma situação vulgar da vida quotidiana.”<sup>289</sup>.

Brasília, enquanto capital e espaço do poder, constituiu-se em lócus ideal para expressões da poesia contracultural, posto que, as alusões veladas à política praticada pelo poder Executivo eram recorrentes neste suporte poético, conforme atesta depoimento de Behr: “A poesia marginal, ela não é, assim, partidária, ideológica. Ela é muito de celebração, hedonista. E ela é de protesto também, obviamente, mas não é ligada a um dogma, a uma ideologia, a um estatuto partidário.”<sup>290</sup>.

*Quando desapareço alguns dias*<sup>291</sup>  
*meu amor olha pra mim*  
*com aqueles olhinhos de quem*  
*vai derrubar a ditadura hoje*

---

<sup>287</sup> MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004, p. 22.

<sup>288</sup> Entrevista realizada com Nicolas Behr em sua residência em 13/03/2008. Conf: CD anexo.

<sup>289</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 81.

<sup>290</sup> Entrevista realizada com Nicolas Behr em sua residência em 13/03/2008. Conf: CD anexo.

<sup>291</sup> MAIRA apud *Grande Circular*. Brasília: Galeria Cabeças, 1979.

**Brasília – 1978**<sup>292</sup>

*seremos (gradualmente) livres  
em nossa democracia (relativa)  
um jornal (nacional) anuncia  
as regras do (eterno) carnaval:  
podem sambar (à vontade)  
mas mantenham a (devida) compostura*

O coloquialismo e a dessacralização da poesia também eram repercussões do modernismo na poesia brasiliense. A importância do modernismo para a jovem poesia de Brasília está explícita em títulos de livros, como *Brasiléia desvairada*, de Behr, inspirado em *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade, e, até, no nome do grupo que reunia poetas da vertente contracultural da cidade, o *Lira Pau-Brasília*, influência direta do manifesto e do livro, *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

Do mesmo modo, ressonâncias modernistas estavam presentes nos poemas concisos e prosaicos da poesia brasiliense. Na abertura de seu livro *Chá com Porrada*, Behr informava: “Estes são poemas minuto, que foram escritos para serem lidos em segundos e pensados por horas.”<sup>293</sup>. A dessacralização do poesia também é abordada por Nicolas na mesma abertura: “Acho que a poesia da gente está mais preocupada com o leite das crianças, do que com o mel dos deuses.”<sup>294</sup>. Ou seja, a poesia contracultural prescindia do caráter formal, solene e, até, transcendental da tradição poética beletrista. Vejamos alguns poemas minuto:

**Carrossel**<sup>295</sup>

*parquinho de lembranças  
rodam-se gigantes  
recordações*

*há um trem-fantasma  
na minha infância*

*Contra fome, contra o tédio, contra o bode*<sup>296</sup>  
*Ou nós se une, ou nós se fode*

---

<sup>292</sup> MACHADINHO apud *20 Po(rr)etas (A poesia unida)*. Brasília: s. ed., 1980, p. 95.

<sup>293</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 78.

<sup>294</sup> Idem, *ibidem*, p. 78.

<sup>295</sup> LUIS MARTINS DA SILVA apud *Águas emendadas – 13 poetas de Brasília*: Thesaurus, 1977, p. 149.

<sup>296</sup> FRANÇOIS DORA apud MOUSINHO, Ronaldo Alves. “Literatura em Brasília”. In: *Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoque histórico, teórico e prático*. Brasília: Ideal, 2002, p. 396.

## Alta rotatividade<sup>297</sup>

*Te amo  
24 horas  
por segundo  
(pra noca)*

Se para Michel de Certeau, as estratégias se constituem a partir de um lugar de estabilidade, de um próprio, e se originam da ordem institucional, podemos conjecturar que o estabelecimento da censura e o planejamento da cidade de Brasília foram estratégias. Já a tática é um procedimento que se constitui no momento, na hora, independente de estabilidade: “Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas.”<sup>298</sup>.

Segundo Certeau:

*Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do “fraco” na ordem estabelecida pelo “forte”, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos.*<sup>299</sup>

Assim, as práticas e experiências cotidianas dos poetas contraculturais engendraram táticas que transformaram as ordens institucionais, impostas pela configuração urbanística da capital e pela censura política e econômica da ditadura militar. Dentre essas práticas, podemos citar a utilização do mimeógrafo para reproduzir os livros, a distribuição da obra pelo próprio autor, as referências implícitas nos versos contraculturais à ditadura militar, e a ocupação artística e comunitária dos gramados da SQS 311, para realização dos concertos da *Galeria Cabeças*.

A *Galeria Cabeças* iniciou, em dezembro de 1978, sua série de concertos ao ar livre, que eram realizados no último domingo de cada mês. Os concertos eram gratuitos e aconteciam nos fundos da galeria, que era virado para o interior da superquadra 311 sul. A comunidade se reunia para assistir ao concerto, sentada no gramado da quadra. Segundo Behr: “A *Galeria Cabeças* era o nosso *Woodstockzinho* de domingo.”<sup>300</sup>. Coordenado por

---

<sup>297</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 122.

<sup>298</sup> CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 100.

<sup>299</sup> Idem, *ibidem*, p. 103.

<sup>300</sup> Entrevista realizada com Nicolas Behr em sua residência em 13/03/2008. Conf: CD anexo.



Néio Lúcio, o projeto *Cabeças* promoveu a convivência entre atores, artistas plásticos, poetas e músicos em uma época em que Brasília ainda era carente de opções culturais<sup>301</sup>.

Em 1979, ocorreu a consolidação das atividades da *Galeria*. Além dos concertos, a *Galeria* realizava o evento *Rua da Arte*, no qual oficinas de artes plásticas eram promovidas na superquadra visando à integração comunitária e a aproximação entre artista e público. A poesia contracultural também esteve presente na *Rua*:

*Em determinado momento, novas atividades surgiram. Como o Mural de Poesias, que não era nem um mural, mas um “varal”. Elemento que começou a proporcionar uma aproximação bem grande entre os que escreviam e ali penduravam seus trabalhos. Pessoas diversas – dos “poetas marginais” as crianças e adolescentes da quadra.*<sup>302</sup>

Quanto aos concertos, as principais atrações eram músicos da cidade, como Oswaldo Montenegro, *Mel da Terra*, Renato Matos e sua banda *Grande Circular*, Odette Dias, e, no início dos anos 80, Cássia Eller e Renato Russo. Nos intervalos das apresentações, os poetas subiam ao palco para declamar seus poemas:

*Ora, nós poetas éramos uns chatos de galocha com aquele negócio de recitar versinhos entre uma apresentação e outra. Houve grandes recitais, é verdade; mas a maioria era uma chatura a qualquer prova. Mas no fundo, a atitude de dizer o ‘verso’ era mais importante que o próprio verso.*<sup>303</sup>

Na entrevista concedida especialmente para esta pesquisa Turiba esclareceu que as leituras públicas nos concertos *Cabeças* ainda eram improvisadas e rudimentares, embora a experiência tenha subsidiado o exercício da verbalização poética, pois: “Depois, mais tarde, nós fomos fazer alguns recitais já performáticos, já ensaiados, já com atrizes.”<sup>304</sup>. O concerto *Cabeças* também acolheu poetas de outras cidades que estavam em Brasília, como Leila Mícolis e Chacal, do Rio, e Ulisses Tavares, de São Paulo<sup>305</sup>. Mas nem todos os poetas sentiam-se à vontade para declamar seus versos em público: “Alguns, mais retraídos, não chegavam a se expor tanto, mas estavam sempre presentes e participantes, como era o caso de Tetê Catalão.”<sup>306</sup>.

---

<sup>301</sup> Informações retiradas de: LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. *Cabeças*. Brasília: s. ed., 1989.

<sup>302</sup> LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. Op. cit, p. 39.

<sup>303</sup> LUIS TURIBA apud LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. Op. cit, p. 58.

<sup>304</sup> Entrevista com Luis Turiba realizada no restaurante *Carpe Diem* em 21/11/2007. Conf: CD anexo.

<sup>305</sup> LUIS MARTINS DA SILVA apud LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. Op. cit. 45.

<sup>306</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.

Cabe realçar que, da perspectiva de Bosi e Halbwachs, recordar não é reviver ou resgatar o esquecido: “(...) mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje as experiências do passado.”<sup>307</sup>. Assim como outras versões da história, a memória é uma reconstrução do passado. Ela é seletiva, escolhendo, mesmo que inconscientemente, os aspectos que serão lembrados, enfatizados ou ignorados. Halbwachs também destaca que as lembranças possuem uma configuração crítica em relação aos acontecimentos anteriores, justamente por terem sido reconstruídas com distanciamento temporal. Desse modo, estou ciente que as narrativas dos poetas configuram também representações.

O depoimento que o poeta Luis Martins prestou para o livro *Cabeças*, é revelador da relevância da *Galeria* para o desenvolvimento da poesia contracultural da cidade:

*Diversos lançamentos de livrinhos foram feitos no Cabeças ou, como era mais freqüente, amostras-grátis das obras eram literalmente lançadas sobre as cabeças do público, que se digladiava para alcançar as novidades. Lançamentos oficiais, com noites ou tardes de autógrafos eram feitos, no entanto, na sede da Galeria Cabeças, como foi o caso de “Pega Gente”, de Ulisses Tavares; “Com a Boca na Botija”, de Nicolas Behr; e “Brasilinhas” de Luis Martins. Vez por outra, a própria Cabeças dava uma força na edição dos livros.*<sup>308</sup>

A *Galeria* promoveu o lançamento de livros da poesia contracultural como *Brasilinhas* de Luiz Martins e o *Pega Gente* do poeta paulista, Ulisses Tavares, além de auxiliar e contribuir para edição dos livros. Mas o papel da *Galeria* não se restringiu apenas à cessão de um espaço para comercialização das publicações contraculturais.

Em 1979, a *Galeria Cabeças* publicou a revista *Grande Circular*, composta pela união de diversos poetas e artistas plásticos que compartilhavam o espaço criativo da *Galeria*. Assim, a revista conjugava poemas e textos com colagens, fotos e ilustrações. Almeida Pinto salienta as semelhanças entre a publicação brasiliense e a revista do grupo *Nuvem Cigana*: “(...) as similitudes, na motivação e mesmo no formato, entre as revistas Almanaque Biotônico de Vitalidade, do Rio, e Grande Circular, de Brasília.”<sup>309</sup>. A seguir, reproduzo a capa da revista e um poema visual de Tetê Catalão:

---

<sup>307</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 55.

<sup>308</sup> LUIS MARTINS DA SILVA apud LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. *Cabeças*. Brasília: s. ed., 1989, p. 44.

<sup>309</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 120.



Os encontros e reuniões de poetas na *Galeria Cabeças* engendraram, ainda, o grupo *Lira Pau-Brasília*, que se formou com intuito de realizar recitais em escolas do Distrito Federal:

*Os poetas mais assíduos nos concertos acabaram criando um grupo chamado Lira Pau-Brasília, que desenvolveu, embora por pouco tempo, uma atividade interessantíssima, que era a realização de recitais em escolas da rede oficial de ensino de 1º e 2º graus. Os professores liberavam os alunos, que enchiam os auditórios das escolas para ouvir aqueles poetas-espetáculos. No final, os estudantes vinham pedir autógrafos, mostrar os seus poemas e saber como editar um livrinho.*<sup>311</sup>

O *Lira Pau-Brasília* foi composto por Nicolas Behr, Luis Martins, Luis Turiba, Paulo Tovar, Sóter e Chacal. Em algumas ocasiões o grupo integrou outros poetas, como Vicente Sá, Mamcasz e João Baiano. Apesar da efemeridade do *Lira*, que atuou, principalmente, no primeiro semestre de 1980<sup>312</sup>, seus recitais materializaram-se na antologia *Merenda Escolar – um lance poético*, publicada em 1980 pela SEMIM.

<sup>310</sup> Reprodução de capa da revista *Grande circular*, e da foto-poema *Ex-chão* de Tetê Catalão. Conf: *Grande circular*. Galeria Cabeças, 1979.

<sup>311</sup> LUIS MARTINS DA SILVA apud LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. *Cabeças*. Brasília: s. ed., 1989, p. 44.

<sup>312</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 20.

O para-texto introdutório desta antologia denota características que constituíram a poesia contracultural da cidade, tais quais a oralização dos versos, a linguagem coloquial, a distribuição pessoal dos livros, e a aproximação entre público e poetas:

*Merenda Escolar é uma colagem de poemas do pessoal da Lira Pau-Brasília, poetas brasileiros que se juntaram para ir às escolas e fazer o mesmo que já vinham fazendo nas ruas, nas praças, nos concertos gerais das cabeças e nas misturas e mandas da vida, ou seja, falar poesia; levar aos colégios uma poesia viva, na linguagem do momento. O livro na mão do poeta, a voz do poeta na boca do autor. O escritor e a platéia cara a cara, olho a olho, dente a dente.*<sup>313</sup>

O conteúdo dos poemas compilados, mesmo veiculados em escolas, possuía um alto teor contracultural, expresso pelo antiintelectualismo e pelo antiacademicismo. Caso exemplar é a poesia visual de Tovar que inicia a antologia. O poema consiste na reprodução de um cartão de respostas do concurso vestibular para Universidade de Brasília, com a seguinte intervenção do poeta: “Marque este poema com um xis, talvez a vida seja, nenhuma das respostas anteriores.”<sup>314</sup>. Nicolas Behr também incluiu um poema, que talvez não fosse recomendado às crianças em idade escolar:

*matei a aula no recreio<sup>315</sup>  
estranglei o professor  
na sala de espera  
esquartejei meu colega no banheiro  
enforcei o monitor no corredor  
esfolei o diretor no intervalo  
torturei o porteiro na saída*

*passei em todos  
os vestibulares  
da vida*

O grupo *Lira Pau-Brasília* ainda viajou para Catalão, cidade natal do Sóter, para ser uma das atrações do *Grito Cultural* de Catalão. Behr rememorou a viagem:

*Fomos lá num grito cultural né, foi Turiba, Luis Martins, eu, Regina, tem fotos aí, foi legal, fomos numa escola, ficamos acampados lá, ficamos alojados lá numa escola, fizemos umas apresentações na escola, na cidade, fomos num ônibus.*<sup>316</sup>

---

<sup>313</sup> *Merenda escolar – um lance poético*. Brasília: SEMIM, 1980, p.2.

<sup>314</sup> PAULO TOVAR apud *Merenda escolar – um lance poético*. Brasília: SEMIM, 1980, p. 4.

<sup>315</sup> NICOLAS BEHR apud *Merenda escolar – um lance poético*. Brasília: SEMIM, 1980, p. 5.

<sup>316</sup> Entrevista realizada com Nicolas Behr em sua residência em 13/03/2008. Conf: CD anexo.

O último grande evento realizado coletivamente pelos integrantes da poesia contracultural na cidade foi o *happening Progressália*. A festa acolheu diversas manifestações artísticas entre 27 de março e 7 de abril de 1981, no Centro de Criatividade da Fundação Cultural do Distrito Federal. Na definição de um dos principais articuladores da festa, Luis Turiba: “Em primeiro lugar, a proposta era de um happening no lançamento de dois livros. Foi um alucinado happening e aconteceu de tudo como deve ser um happening.”<sup>317</sup>. Os livros referidos por Turiba, eram as obras *Raios de Som*, de sua autoria, e *O Assassinato das Folhas*, de Luis Martins da Silva. Além dos livros de poesia, a programação<sup>318</sup> da *Progressália* abrangeu a mostra de poemas visuais do grupo *Lira Pau-Brasília*, cujo repertório incluía poesias em quadros, garrafas e mapas; a exposição de artes plásticas de Wagner Hermuch, Regina Ramalho, Eurico Rocha e Paulo Andrade; intervenções cênicas de Néio Lúcio; exibição de filmes em super-8, dentre eles, o *non – sense, Trimiliquis toda vez que te vejo*, de autoria de Turiba, no qual Nicolas Behr trajando bermuda florida e munido de uma prancha de *surf*, procurava pela piscina de ondas de Brasília, em plena Esplanada dos Ministérios; e, por fim, o recital “Ai que saudade do quintal da mamãe” com os poetas que compunham o *Lira*. Turiba destacou a relação do *happening* com a *Galeria Cabeças*: “Progressália foi uma festa (e não um espetáculo) de um grupo de poetas, atores, artistas plásticos, músicos, que trabalham juntos há três anos na Galeria Cabeças, criando a cultura de uma cidade que completa 21 anos no dia 21 deste mês.”<sup>319</sup>.

Acerca da exposição de poemas visuais do grupo *Lira Pau-Brasília*, pode-se especificar, a série *Refugos Tropicais: poemas enlatados*, de Luis Martins da Silva, que consistiu no: “Reaproveitamento, de forma artística, do lixo industrial doméstico sua reconstrução e sua devolução após a reciclagem.”<sup>320</sup>, poemas fotografados e ampliados de

---

<sup>317</sup> LUIS TURIBA apud “Impasse cultural: De volta depois do ouriço provocado pela Progressália”. In: *Correio Braziliense*, 03 abril de 1981.

<sup>318</sup> Para informações sobre o roteiro artístico da *Progressália* conf: “Progressália: a festança acontece a partir de hoje na Galeria C”. In: *Correio Braziliense*, 27 de março de 1981.

<sup>319</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 21.

<sup>320</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência: Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 71.

Francisco Alvim<sup>321</sup> e o *SOS poético* que promoveu a inserção em garrafas, de poemas e solicitações de socorro que seriam depositadas no lago Paranoá<sup>322</sup>.

A *Progressália*, assim como outras iniciativas da poesia contracultural, recebeu críticas e foi depreciada por parte da imprensa. Em matéria intitulada de *Regressália ou apenas um retrato na parede*, Ézio Pires constatou que: “A produção poética em Brasília ainda não melhorou de nível. Evidencia-se nas experiências de uma novíssima geração de poetas o total desamparo de crítica.”<sup>323</sup>

Pelos eventos decorridos em *Progressália*, infere-se que, também na capital: “Liberado de objetivos nobres e abdicando da aspiração à permanência, ofício de poeta não se quer grave, mas descontraído, descompromissado, exercido com alegria de criar, atraído pela idéia de produzir algo novo”<sup>324</sup>. Assim, as manifestações poéticas da contracultura não se resumiam ao poema registrado em livro, e a poesia foi veiculada nos variados suportes que a imaginação se permitiu apropriar. Durante o período de tramitação de seu processo judicial, Nicolas Behr havia sido proscrito de publicar livros. Mas a necessidade de se expressar estimulou incursões poéticas por outros meios, como a série *O que der na telha*, que consistiu em: “(...) escrever poemas em telhas frescas, envernizá-las e trazê-las, dentro do ônibus, das olarias de Planaltina para vender no Plano Piloto.”<sup>325</sup>. O próprio Behr protagonizou uma cena pitoresca durante evento promovido pela Academia Brasiliense de Letras:

*Na premiação de um concurso literário promovido pela Academia Brasiliense de Letras em 1978, realizada no salão social do Clube da Imprensa, se escondeu na cozinha e esperou a hora da revelação do nome do primeiro colocado. Quando ouviu a frase “e o vencedor é...”, entrou correndo e, machadianamente, jogou batatas e mais batatas no salão.”*<sup>326</sup>

Jornais e muros também foram espaços utilizados para o exercício poético contracultural. Em seu livro *Fogo na Palha*, Sóter reproduziu sua intervenção na seção de imóveis dos classificados do *Correio Braziliense* de 22 de novembro de 1980. Em meio às ofertas de casas e apartamentos, Sóter anunciou: “Perdeu-se uma azeitona voadora, com a

<sup>321</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 21.

<sup>322</sup> Idem, *ibidem*, p. 21.

<sup>323</sup> PIRES, Ézio. “Regressália ou apenas ‘um retrato na parede’”. In: *Correio Braziliense*, 31 de março de 1981.

<sup>324</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Op. cit.*, p. 106.

<sup>325</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 31.

<sup>326</sup> Idem, *ibidem*, p. 27.

qual combate-se à violência, a fome e as intempéries. Quem encontrar não precisa devolver, reparta-a com os vizinhos.”<sup>327</sup>.

A prática da grafite ou da pichação poética nos muros e paredes tornou-se freqüente na cidade, como evidenciou o depoimento de Sóter: “(...) os grafiteiros tomaram conta dos muros/paredes brancas da cidade (sei tua sede parede) de Brasília, com frases poéticas e hai-kais.”<sup>328</sup>. Algumas frases comuns eram: “Sei tua sede, parede”, “Ouvir a vaia do vento” e “A poesia passou por aqui”. Para Turiba: “A cidade precisava ser ocupada do ponto de vista estético.”<sup>329</sup>. A constatação deste poeta de Brasília enseja o diálogo com Maffesoli:

*Lugares que são investidos, lugares que, de maneira mais ou menos ostensiva, são marcados, lugares nos quais se rabisca a própria presença. É o caso das grafites ou das “matrizes” urbanas, que de maneira trágica ou efêmera delimitam o território de uma tribo ou indicam sua passagem fugidia.*<sup>330</sup>

Apresento abaixo fotografias de grafites da poesia contracultural brasiliense:

331



A Universidade de Brasília propiciou a disseminação de manifestações da poesia contracultural, pois: “(...) era local de efervescente manifestação cultural e política, e os poetas divulgavam ali também sua literatura marginal.”<sup>332</sup>. Na universidade, realizaram-se a *Exposição de poesia marginal independente*, organizada pelo Departamento de Letras, da qual participaram Gustavo Amargedon, Nicolas Behr, Noélia Ribeiro, Anad Rao, Edson

<sup>327</sup> SÓTER. *Fogo na palha*. Brasília: Ed. SEMIM, 1981.

<sup>328</sup> SÓTER apud PIRES, Ézio. *Literatura na criação de Brasília*. Brasília: Compukromus Editoração e Assessoria Gráfica, 1999, p. 49.

<sup>329</sup> Entrevista com Luis Turiba realizada no restaurante *Carpe Diem* em 21/11/2007. Conf: CD em anexo.

<sup>330</sup> MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004, p. 60.

<sup>331</sup> Imagens das grafites cedidas por Nicolas Behr. Arquivo do autor.

<sup>332</sup> MOUSINHO, Ronaldo Alves. “Literatura em Brasília”. In: *Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoque histórico, teórico e prático*. Brasília: Ideal, 2002, p. 395.

Portela e Teresinha Costa, esta responsável pela coletânea *Exposição* (1980), que reunia poemas da mostra. No *bandeirão* (Restaurante Universitário), o *Show do Arrotto* conjugava música e poesia<sup>333</sup>. Literariamente, a UnB foi tematizada em poemas de Luis Martins da Silva e Nicolas Behr.

A amenização dos aspectos autoritários do regime militar na década de 80 contribuiu para o enfraquecimento das manifestações coletivas da poesia contracultural, e para dispersão individual de seus escritores<sup>334</sup>. Nos anos 80, Luis Turiba integrou o grupo e a revista *Bric a Brac*, aderindo a uma proposta poética que valorizava aspectos gráficos e visuais. Sóter mudou-se para o interior de Goiás, enquanto Paulo Tovar dedicou-se a sua banda de música, o *Liga Tripa*.

A debilidade da poesia contracultural neste período pode ser aferida pela vendagem irrisória dos livros de Nicolas Behr: “Os livrinhos mimeografados entre 1979 e 1980 não atingiram nem metade dos espantosos oito mil exemplares vendidos de *Iogurte com Farinha*. O livrinho *Kruh*, por exemplo teve repercussão ínfima.”<sup>335</sup>. Em meados de 1980, Behr teve a antologia *Restos Mortais* editada pela Gráfica do Senado, para coleção Machado de Assis, e declarou: “O fundamental para nós, poetas da última geração, é a recuperação. Precisamos acabar com esse maldito mito de marginal.”<sup>336</sup>.

Segundo Mousinho, durante a década de 80, a poesia contracultural da cidade diluiu-se na *Geração de poetas independentes*<sup>337</sup>. Como abordarei nas Considerações finais, a poesia contracultural não foi extinta, mas repercutiu no desenvolvimento da poesia brasileira, e gerou ressonâncias que perduram até os dias atuais.

Por fim, reproduzo poemas de Turiba, Tetê Catalão que sintetizavam e abordaram algumas características da poesia contracultural em Brasília:

### **Poesia prá – falar brasileiro**<sup>338</sup>

*a poesia prá-falar brasileiro está no ar  
nos muros e palcos, nas festas*

<sup>333</sup> MOUSINHO, Ronaldo Alves. “Literatura em Brasília”. In: *Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoque histórico, teórico e prático*. Brasília: Ideal, 2002, p. 399.

<sup>334</sup> ALMEIDA PINTO, J. R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002.

<sup>335</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 33.

<sup>336</sup> NICOLAS BEHR apud CHACAL, Ricardo. “‘Restos mortais’ e o fim do poeta marginal”. In: *Correio Braziliense*, 27 de junho de 1980.

<sup>337</sup> MOUSINHO, Ronaldo Alves. Op. cit., p. 397.

<sup>338</sup> TURIBA. *Clube do ócio*. Brasília: s. ed., 1980, p.66.



*entrando por oitenta campos diversos  
pra ocupar as magistrais frestas  
que o zé-povão abriu ao cantar “No woman no gry”*

*em razão de nossos vãos descalibrados  
ganhamos da ortodoxia alcunha de marginais  
botaram até um mimeógrafo na nossa geração  
porque é pouco- muito pouco pouco mesmo-  
o livro em free e fria edição  
(esse tijolão quente e eterno)*

*temos direito a liquidificação cibernética  
e queremos mais: mais e mais explosões estéticas da ética poética  
cordéis dignos desses tempos atômicos  
atônitos  
promovemos esculhambações da palavra  
em suaves aparições menestréis  
fazendo do verso uma livre comédia pastelão  
transformando a rima em poster de salão  
através de abilolados recitais*

*poesia vale-tudo é futebol total: brinca-se nas onze  
transcende-se a cópia ao xerox  
e o detalhe, é que lá vai a poesia pelo costado da cancha como se fora  
ponteiro em direção ao gol da vida  
oficializando a linguagem da rapaziada  
batendo o cotidiano numa caixinha de fósforo  
embebedando-se dos sons dessa mulata-morena raça musical  
dançando um cântico-índio em vibrações de mil watts  
panfletando um hino de sobrevivência a fome  
cavucando a amazônia raiz literária patropi  
e levando um papo simplesmente com a mesma “contribuição milionária  
de todos os erros” de sempre.*

*a síntese, a antítese, a tese e o veneno  
independente como Mané Garrincha contra a Rússia na Copa da Suécia  
verdadeira como Mané Garrincha no desfile carnavélico da Mangueira  
lá vai ela, ímpar, novinha em folha,  
e verdade seja dita, é um sinal dos tempos: nós, os novos poetas,  
estamos muito mais prá uma rádio que Mistura e Manda  
do que para Academia Brasileira de Letras.*

### **há guisos de intróito**<sup>339</sup>

*se 22 teve geração,  
45- girassol para canhão-  
restou para 78  
a geratriz da piração*

<sup>339</sup> TETE CATALÃO apud 20 *Po(rr)etas (A poesia unida)*. Brasília: s. ed., 1980, p. 109.

ARARA POUCA DE PEGAR ARARA

*Arapuca*

*oi noi grandes*

*oi noizaqui travêis*

*poemas xujos neste mar de lemas*

*ninguém segura a segurança*

*este é um país que não tem freios*

*assim pra frente- upa/upa*

*alguém sempre levará a culpa*

*alguém sempre lavará a roupa*

*nem sempre em casa, pois o preço- quem paga é o trouxa-*

*da liberdade é esta eterna dívida*

*externa dívida interna*

*inflação poética*

*este plano piloto em vôo cego*

*duas asas que aterrisaram no centro*

*da questão, um sertão de possibilidades,*

*cada vez mais uma bras-ilha*

*um núcleo bandeirante mais sofisticado*

*mais auto movel, mais estatístico*

*assisti auma eleição no congresso*

*sem pagar ingresso- diz o polvo sem tentáculos*

*para o povo no espetáculo- que progresso!!!!!!*

### Capítulo III: *Grande Circular*: o poeta, seus versos e seu lugar

Grande Circular é o nome da linha de ônibus mais comum em Brasília, que transita pelas vias L2 e W3 do Plano Piloto percorrendo um amplo circuito entre Asa Norte e Asa Sul. Os poetas contraculturais de Brasília se apropriaram do nome para batizar sua revista coletiva, publicada pela *Galeria Cabeças*.

Neste capítulo cotejarei o material empírico, poemas selecionados de Nicolas Behr, Luis Martins da Silva e Luis Turiba, através do prisma conceitual da História Cultural e da Análise de Discurso. Compartilhando com Orlandi a definição, a qual: “Em suma, a Análise de Discurso visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos.”<sup>340</sup>, ambiciono investigar sentidos e significados possíveis que emanam das representações de Brasília e do regime militar nos discursos poéticos contraculturais. Dialogo com Chartier para explicitar a limitação de minha proposta: “Do mesmo conjunto de textos, com efeito, várias leituras podem ser propostas, e nenhuma delas pode pretender esgotar a totalidade de suas compreensões possíveis.”<sup>341</sup>. Ou seja, os sentidos evocados nesta pesquisa para as referidas representações, não ambicionam ser únicos, totais ou universais, admitindo, sempre, outras interpretações.

Destaco ainda, que o propósito da dissertação não é desvendar os significados intrínsecos ou implícitos pelo autor no texto, até mesmo por que: “(...) o significado de uma obra literária não se esgota nunca pelas intenções do autor; quando uma obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos, e é provável que eles nunca tenham sido imaginados pelo seu autor (...)”<sup>342</sup>. Desse modo, trinta anos depois e em um contexto acadêmico, reforço que meu objetivo é perscrutar sentidos e significados plausíveis para as referidas representações nos discursos poéticos contraculturais.

---

<sup>340</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2007, p. 26.

<sup>341</sup> CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 381.

<sup>342</sup> EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 98.

Antes da apreciação crítica das poesias, cabe o registro de uma breve biografia dos três poetas, objetivando considerar seus lugares-de-fala, para, posteriormente, desenvolver uma reflexão acerca das representações sobre a cidade de Brasília e sobre a ditadura militar nos fragmentos discursivos destacados. Sendo assim, relaciono abaixo as sucintas biografias dos poetas selecionados.

### 3.1 BioBibliografias poéticas:

#### Luis Martins da Silva

343



Luis Martins da Silva nasceu em 1950, oriundo de Nova Russas, cidade do interior do Ceará. Esta herança sertaneja acompanha e repercute até hoje em sua poesia.

Em 1961, muda-se para Formosa de Goiás, transferindo-se para Brasília apenas em 1970. Na capital, ingressou no curso de Comunicação da Universidade de Brasília. Graduiu-se em Jornalismo e praticou seu ofício no *Jornal de Brasília* e nas sucursais do *O Globo* e da revista *Veja*.

---

<sup>343</sup> Fotografia de Tiago com Luis Martins da Silva durante entrevista realizada na Universidade de Brasília em 25/03/2008. Crédito da foto: Cândida Carolina.

Como já foi dito, foi um dos poucos poetas a participar de toda série *Po(rr)etas*, além de articular e registrar seus versos na primeira antologia independente do DF, *Águas Emendadas*. Integrou manifestações da poesia contracultural, como o grupo *Lira Pau-Brasília*, e recitais nos concertos da *Galeria Cabeças*. Durante esse período publicou seu jornal alternativo *Saideira*, que era distribuído no bar *Beirute*.

Sua primeira obra poética foi *Rua de Mim* (1977), prefaciada por Ferreira Gullar e publicada pela editora *Tempo Brasileiro* em convênio com o Instituto Nacional do Livro.

Em 1979, publicou pela gráfica Independência seu segundo livro, *Comigo foi assim*, cujo prefácio foi concebido pelo professor de Cultura Brasileira da UnB e poeta, Cassiano Nunes.

Pela mesma gráfica de *Comigo foi assim*, lançou o instigante *Brasilinhas* (1980), que promovia o diálogo entre poesia e a geometria desconcertante da capital. As ilustrações do livro foram realizadas pelo autor e, por sua esposa na época, Regina Ramalho. Durante o *happening Progressália*, Luis publicou o mimeografado *Assassinato das Folhas* (1981), além da série *Refugos Tropicais*, na qual confeccionou autênticos poemas-objeto.

Outras obras do autor: *Nomes*, Bric a Brac, 1988; *Realejo*, Casa das Musas, 2003; *Palavras Leves*, Casa das Musas, 2006.

Atualmente, Luis é professor do Departamento de Comunicação da Universidade de Brasília, cargo que, inclusive, permitiu sua participação na banca de Qualificação de Projeto para esta pesquisa.

## Nicolas Behr

Filho de imigrantes europeus, Nicolas Behr (Nikolaus Hubertus Josef Maria Von Behr) nasceu em 1958, na cidade de Cuiabá, Mato Grosso.

Em 1974, Behr migrou com seus pais para Brasília, onde iniciou uma prolífica produção poética. Quanto à mudança: “Ele passou semanas estranhando as brutais diferenças entre as duas cidades. Costuma afirmar que saiu do mato e caiu na maquete.”<sup>344</sup>. Até hoje, a cidade de Brasília repercute em sua poesia como um dos seus principais temas.

---

<sup>344</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 23.

Na capital, participou intensamente das manifestações relacionadas à poesia contracultural. Fez parte do grupo *Lira Pau-Brasília*, dos recitais dos concertos *Cabeças*, e da antologia *Grande Circular*. No cenário brasiliense, foi um pioneiro na prática de comercializar pessoalmente seus livros mimeografados, fato que o levou a capa do *Caderno 2* do *Correio Braziliense* de 21 de dezembro de 1977.

Em meados de 1978, foi preso, julgado, e absolvido em um processo por posse e comercialização de material considerado obsceno. Foi proscrito de publicar livros durante o período do processo.

345



Em mimeógrafo editou: *Iogurte com Farinha* (1977), *Grande Circular* (1978), *Caroço de Goiaba* (1978), *Chá com Porrada* (1978), *Bagaço* (1979), *Com a Boca na Botija* (1979), *Parto do dia* (1979), *Elevador de Serviço* (1979), *Põe sia nisso!* (1979), *Entre Quadras* (1979), *Brasiléia Desvairada* (1979), *Saída de Emergência* (1979), *Kruh* (1979), *303F415* (1980), *L2 noves fora W3* (1980).

Ainda em 1980, lançou seu primeiro livro sob a tutela de uma editora. Publicou *Restos Mortais*, reunião de seus livros mimeografados, pela coleção Machado de Assis da editora do Senado Federal.

---

<sup>345</sup> Fotografia de Tiago com Nicolas Behr durante entrevista realizada na residência de Behr em 13/03/2008. Crédito da foto: Erik Ramalho Von Behr.

Da literatura para a natureza. O furor literário de Behr esmoreceu na década de 80, período em que Nicolas dedicou-se às questões ambientais e a publicidade. Até 1986, trabalhou em diversas agências de propaganda da cidade e foi um dos fundadores da primeira ONG ambientalista da capital, a *MOVE* (Movimento Ecológico de Brasília). Em 1987, Behr foi agraciado com uma bolsa da *Nature Conservancy*, organização ambiental norte-americana, para estudar o sistema de levantamento de fundos para proteção ambiental dos EUA, e transferiu-se para aquele país.

Ao retornar ao Brasil, iniciou sua própria empresa, o *Viveiro de Mudanças Pau-Brasília*, especializada na produção e comercialização de mudas nativas do cerrado. Até hoje, Nicolas é proprietário da loja, localizada no *Pólo Verde* (entre a entrada do Lago Norte e a saída para Sobradinho).

Em 1993, foi novamente interpelado por sua verve poética e reiniciou suas publicações, que assumem o formato de livros independentes: *Porque construí Brasília* (1993), *Beijo de Hiena* (1993), *Pelas lanchonetes dos casais felizes* (1994), *Segredo Secreto* (1996), *Viver deveria bastar* (2001), *Umbigo* (2001), *Poesília – Poesia Pau-Brasília* (2002), *Menino diamantino* (2003), *Peregrino do Estranho* (2004), *Brasília revisitada vol. I* (2004), *Restos Vitais* (2005), *Brasília revisitada vol.II* (2005), *Vinde a mim palavrinhas* (2005), *Introdução a dendrolatria* (2005).

A sua vasta bibliografia, pode-se adicionar *Laranja Seleta*, antologia do autor publicada em 2007, pela editora *Língua Geral*, que proporcionou distribuição nacional para a obra de Behr.

## **Turiba**

Luis Turiba (Luiz Artur Toribio) nasceu em 1950, na cidade do Recife, mas cresceu no Rio de Janeiro. Nesta cidade publicou seu primeiro livro de poemas, *Kiprokó*, em 1977.

Devido ao seu envolvimento com o Partido Comunista, foi preso e torturado pelo regime militar em 1972. Após sua prisão, trabalhou como jornalista no *O Globo* do Rio. A mudança para Brasília ocorreu em 1977, quando recebeu um convite profissional da *Gazeta Mercantil*.



Na capital, Turiba participou dos recitais da *Galeria Cabeças*, das iniciativas da revista *Grande Circular*, e foi um dos principais organizadores do *happening Progressália*. Dos eventos na *Galeria*, nasceu a fértil parceria com o *reggaeman* Renato Matos, que engendrou músicas como: *Paris não está em chamas, Ou a gente se Raoni ou a gente se Sting, Minha Feliz, Minha Delícia, Se Oriente África, Ogum no Ilê, Bico da torre, Paixão inútil, Selva una, Oriki, Menina do Parque e Curazá*. Luis Turiba ainda teve poemas musicados por outros artistas, como Manduka, Remy Portilho e Dominginhos, este gravou *Ato íntimo* que consta no livro *Kiprokó*.

O primeiro livro que Turiba publicou em Brasília foi *Clube do Ócio* (1980), título bastante sugestivo para uma obra engendrada em uma cidade identificada por muitos, como a cidade do trabalho.

No mesmo ano, o poeta lançou *Luminares*, cujo projeto gráfico é de Regina Ramalho, um belo livro que conjuga artes plásticas com poesia. No ano seguinte, durante a *Progressália*, publicou o mimeografado *Raios de Som* (1981), um livro de canções poéticas.

Em 1986, o poeta engajou-se com outros companheiros na criação da revista coletiva *Bric a Brac*, que possuía uma parte gráfica muito apurada, e verticalizava o diálogo

---

<sup>346</sup> Fotografia de Luis Turiba com Tiago durante entrevista realizada na restaurante *Carpe Diem* em 21/11/2007. Crédito da foto: Cândida Carolina.



entre palavra e imagem. Publicação confeccionada em Brasília, mas de distribuição nacional, a *Bric a Brac* teve seis números e perdurou até 1991. Em 2006, houve uma exposição comemorativa dos 20 anos da revista no espaço cultural da Caixa Econômica.

Em 1998, publicou sua primeira coletânea, o livro – CD, *Cadê?*, pelo qual recebeu o prêmio *Candango* de Literatura do GDF. Em 2005, lançou sua obra mais recente, *Bala*.

Atualmente, Turiba é assessor de imprensa, do Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil.

Os três poetas conservam afinidades e dissonâncias. Em comum, o trio participou do grupo *Lira Pau-Brasília* e manifestou o desejo de se expressar em uma época na qual a censura estatal ainda era praticada. A necessidade de se comunicar fica evidente quando consideramos as profissões adotadas pelos três escritores. Behr trabalhou, temporariamente, até meados da década de 1980, em agências publicitárias, Turiba e Luis Martins enveredaram pelo jornalismo e exercem, contemporaneamente, ofícios relacionados à área de Comunicação.

Na pesquisa realizada por Almeida Pinto, contrastando as tendências cultas da poesia com a poesia considerada marginal, o autor constatou que:

*A par de preferências individuais por certos temas – a política para Chico Alvim, o ócio para Turiba, o cinema para Eudoro, Brasília para Nicolas-, os quatro autores identificam-se, em matéria de temática, por sua profunda inserção no cotidiano, em textos que trazem a marca da momentaneidade, do registro vivencial de fatos circunstanciais, de anotações rápidas da realidade, com acento urbano bastante nítido.*<sup>347</sup>

Estendo as considerações de Almeida Pinto ao escritor Luis Martins da Silva, que também se inscreve no conjunto desses poetas do cotidiano. Considerando que uma das principais características da poesia contracultural era o registro e valorização do cotidiano, atribuo aos poemas selecionados um significativo valor histórico, posto que, entendo o *corpus* poético elencado como sítios discursivos reveladores de fragmentos do cotidiano brasileiro nos anos 70, afinal: “Os estudos do cotidiano têm se mostrado um campo multidisciplinar, com uma pluralidade de influências, na tentativa de reconstruir experiências excluídas.”<sup>348</sup>

---

<sup>347</sup> ALMEIDA PINTO, J.R. de. *Poesia de Brasília: duas tendências*. Brasília: Thesaurus, 2002, p.95.

<sup>348</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 23.

Quanto às divergências podemos citar: os satíricos poemas sintéticos, e a saudável obsessão por Brasília cultivada Nicolas Behr; o lirismo introspectivo e sertanejo de Luis Martins; e o texto que reproduz a dicção fonética das palavras em Turiba, que também era entusiasta da associação entre poesia e prosa.

### **3.2 O representacional poético como *lócus* de expressões identitárias, cotidianas e urbanas**

A noção de representação, bastante cara à História Cultural, é crucial para o exame de meu objeto estudo, pois o suporte discursivo da poesia é composto pelo fluxo representacional veiculado sob a forma de arte, e gerado nas articulações entre frações do real (reelaboradas sob a forma de poesia), o simbólico e o imaginário. Daí decorre a relevância de delimitar essa noção com maior precisão.

Para Roger Chartier: “Um duplo sentido, uma dupla função são deste modo atribuídos à representação: tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença, enquanto imagem e, assim, constituir aquele que olha como sujeito que olha.”<sup>349</sup>. O mesmo autor francês indica a historicidade desta oposição interna implícita na noção de representação:

*As definições antigas do termo (por exemplo, a do Dicionário de Furetière) manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém.*<sup>350</sup>

Ao debater a noção de representação, Lefebvre atesta que: “(...) como o que se representa está presente e ausente, ao mesmo tempo, na representação. Presença e ausência não se excluem, mas, ao contrário, uma é mediada pela outra, uma supõe a outra.”<sup>351</sup>. Por

---

<sup>349</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 165.

<sup>350</sup> CHARTIER, Roger. *História Cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p.20.

<sup>351</sup> LUFTI, Eulina Pacheco & SOCHACZEWSKI, Suzanna & JAHNEL, Teresa Cabral. “As representações e o possível”. In: MARTINS, José de Souza (org.). *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 88.

fim, Sandra Pesavento expõe suas considerações sobre a noção: “A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença.”<sup>352</sup>.

Desse modo, a oscilação entre presença e ausência implica na ambigüidade que reveste o termo. As representações devem ser entendidas como construções sobre a realidade caótica (ora evocando uma ausência, ora uma presença) que a tornam perceptível e inteligível para indivíduos e grupos sociais.

Do artigo sobre como Lefebvre lida com representações, apresento dois trechos que atestam o pertencimento da representação tanto ao vivido, quanto ao concebido: “As representações interpretam e, ao mesmo tempo, interferem na prática social, fazem parte da vida e dela só se distinguem pela análise.”<sup>353</sup>, e também: “Lefebvre reconhece ainda nas representações a possibilidade de conter o virtual. Retira delas o sentido de estagnação, de imobilidade, pois nelas também estão os sonhos, as utopias.”<sup>354</sup>. Ou seja, a representação é uma dimensão constitutiva tanto da realidade quanto do imaginário, ela está na interseção entre o vivido e o concebido:

*Abordando as relações entre o vivido e o concebido, Lefebvre mostra-nos que o vivido, âmbito de imediatidades, não coincide com o concebido. Entre um e outro permanece uma zona de ‘penumbra’ na qual opera o percebido. O percebido corresponde a algum nível de entendimento do mundo, funda atos, relações, conceitos, valores, mensagens, verdades... O percebido do mundo está, inexoravelmente, envolto em representações, e portanto situa-se no movimento dialético, que nunca cessa, entre o concebido e o vivido.*<sup>355</sup>

As representações do momento político e da cidade de Brasília nos discursos poéticos contraculturais, configuram-se, portanto, em construções historicamente engendradas sobre estes fenômenos sociais (o regime militar e Brasília) resultantes da articulação entre a experiência cotidiana dos poetas (o vivido), e seus sonhos, seu imaginário, suas idéias (o concebido). Segundo Morin: “(...) tudo se passa pela representação: é a placa giratória entre passado e presente, entre vigília e sono”<sup>356</sup>.

Devido à originalidade urbanística e arquitetônica da capital federal, o cenário da *cidade nova* interpelou também os poetas que aqui chegavam e que, entre o espanto perante

---

<sup>352</sup> PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.40.

<sup>353</sup> LUFTI, Eulina Pacheco & SOCHACZEWSKI, Suzanna & JAHNEL, Teresa Cabral. “As representações e o possível”. In: MARTINS, José de Souza (org.). Op.cit, p. 89.

<sup>354</sup> Idem, ibidem, p. 96.

<sup>355</sup> SEABRA, Odette. “A Insurreição do uso”. In: MARTINS José de Souza (org.). Op. cit., p. 80.

<sup>356</sup> EDGAR MORIN apud NEGRÃO DE MELLO, Maria T. “Clio, a musa da História e sua presença entre nós”. In: COSTA, Cléria Botelho da (org.). *Um passeio com Clio*. Brasília: Paralelo 15,2002, p. 38.

o novo, o estranhamento, e o paradoxal encantamento, nela encontraram também a musa inspiradora das representações veiculadas no suporte do discurso poético. Em outras palavras, entre a vivência que inauguravam e a concepção desenhada, aflorava o representacional sobre a cidade:

*Existem poemas que se configuram em verdadeiros mosaicos, colagens das imagens da Cidade, num tipo de “geléia geral”, cuja linguagem lembra aquela que encontramos nas letras do movimento tropicalista e que se caracterizam por trabalhar a contradição lixo/luxo, usando do cotidiano de uma cidade grande, com seus objetos-mercadorias, as maneiras de circulação dessas mercadorias, sua cultura de massas, as pichações de suas paredes. Não por coincidência tais poemas são encontrados nos autores da década de 70 em diante. Trata-se da clara influência da cultura que emerge dos anos 60 e sua literatura dita marginal, ou seja, aquela impressa em mimeógrafo e vendida pelos próprios autores nos bares, portas de cinema e teatros.*<sup>357</sup>

As formas geométricas sintonizadas com as peculiaridades arquitetônicas e urbanísticas de Brasília sugeriram poemas que dialogavam com a sintaxe do Concretismo, sem abandonar os lastros emotivos, íntimos e cotidianos da poesia contracultural. Vejamos alguns poemas de Behr e Luis Martins coadunados com essa proposta:

*SQS415F303*<sup>358</sup>  
*SQN303F415*  
*NQS403F315*  
*QQQ313F405*  
*SSS305F413*

*seria isso  
um poema sobre  
brasília?*

*seria um poema?  
seria brasília?*

Nicolas Behr iniciou o poema com uma seqüência alfa-numérica no lugar do primeiro verso. Para moradores de Brasília que freqüentavam cinemas, teatros e bares em 1979, e compunham o circuito comercial de Behr, a combinação entre números e letras remetia aos endereços da cidade. Como atesta o processo judicial<sup>359</sup>, o verso inaugural, *SQS415F303*, correspondia ao endereço residencial de Nicolas Behr na época, *SQS*

<sup>357</sup> BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997, p.14.

<sup>358</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 11.

<sup>359</sup> 8ª Vara Criminal DF. Processo nº 187/78. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF.

(superquadra sul) 415, bloco F, apartamento 303. Com o transcorrer do poema, números e letras foram embaralhados, destituindo-se de qualquer referência com algum endereço da cidade SSS305F413. Os sentidos dessa confusão proposital poderiam denotar o estranhamento e a perplexidade do cidadão alienígena na cidade planejada, que se apresentava como uma esfinge.

Enquanto nos demais centros urbanos do país, bairros e ruas eram batizados com nomes de personalidades e evocavam um espírito próprio (vide Vila Madalena em São Paulo, a Savassi em Belo Horizonte, e a Lapa no Rio), Brasília foi dividida em setores e superquadras, que se se dividiam em blocos, que, por sua vez, se subdividiam em apartamentos semelhantes, tudo designado por siglas e números. Essa mistura entre números e siglas, aludia a certa impessoalidade transmitida pela denominação dos espaços da cidade. Como atesta Rouanet: “O mais fascinante, na rua, é o nome (...) É nos nomes que está a magia da esquina: intersecção de nomes e não de ruas.”<sup>360</sup>.

Na seqüência do poema, Behr registrou algumas indagações: *seria isso um poema sobre Brasília? Seria um poema?* Um poema composto por uma combinação entre números e letras diferia das formas e estilos dos poemas tradicionais. Será que esse tipo de poema só poderia ser concebido em Brasília? Creio, eu, que sim, pois assim como o poema provoca uma estranheza inicial no leitor, Brasília também impressionou seus moradores pioneiros que estavam habituados a outros modelos de cidade. Logo, o original arranjo arquitetônico e urbanístico de Brasília determinou experimentações da linguagem poética na capital.

Por fim, o poeta perguntou se o próprio poema não seria Brasília. Desdobra-se deste questionamento, que a seqüência alfa-numérica representava com precisão a singularidade da cidade. Em outras palavras, a cidade não foi apenas à moldura dos poemas, ela era constitutiva da prática poética brasiliense. Outros poemas explicitam esta proposição.

As referidas semelhanças entre as superquadras foram abordadas em outro poema de Nicolas:

**Superquadras**<sup>361</sup>  
*na entrada*

---

<sup>360</sup> ROUANET, Sérgio Paulo e PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?”. In: *Revista USP: Dossiê Walter Benjamin*, nº 15. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992, p.57.

<sup>361</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 47.

*um quebra-molas e  
uma banca de jornais*

*blocos blocos blocos  
blocos blocos blocos  
blocos blocos blocos*

Neste poema, Behr caracterizou bem as similitudes entre as superquadras brasilienses. Obviamente que existem as exceções, mas na maioria dos casos, as superquadras eram compostas por um quebra-molas e uma banca de jornal em sua entrada, e constituídas por blocos residenciais alinhados. Note que o poeta tentou reproduzir a estrutura das superquadras e a disposição de seus blocos na composição do poema. Eram as formas de Brasília repercutindo na poesia contracultural.

Em outro discurso poético, Nicolas Behr conjugou a cidade como se esta fosse um verbo possível de ser flexionado:

*eu S<sup>362</sup>  
tu Q  
ele S*

*nós S  
vós Q  
eles N*

Dentre as possíveis representações que afloram deste poema, infiro a dificuldade de se praticar ações (que na gramática são representadas por verbos) comunitárias e relacionadas ao lazer, no final da década de 70, pois a cidade ainda era muito carente de opções culturais:

*Não havia nada pronto em Brasília, como existe nos grandes centros. Ou seja, cinema era uma raridade; teatro mais ainda; também não existiam parques de diversões, O Parque da Cidade...era apenas o espaço físico, as superquadras e os moradores, que viviam nesse universo geograficamente limitado.<sup>363</sup>*

Residir em Brasília nessa época, era comunicar-se no dialeto urbano e arquitetônico de Niemeyer e Lúcio Costa. Enquanto as três primeiras pessoas do singular (eu, tu, ele) conjugavam as siglas que designavam os setores habitacionais norte SQN (superquadra

---

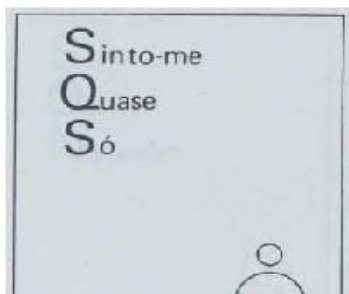
<sup>362</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 45.

<sup>363</sup> LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. *Cabeças*. Brasília: s. ed., 1989, p. 20.

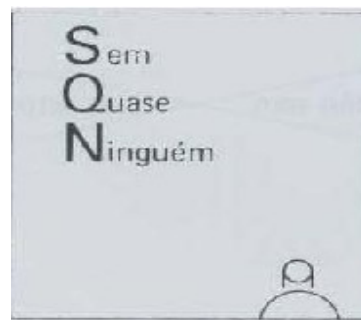
norte), as pessoas do plural complementavam a flexão verbal, com as iniciais de superquadra sul, SQS.

Os acrogramas das superquadras também foram matrizes de poemas ilustrados de Luis Martins da Silva, que enfocou os setores habitacionais pelo prisma da solidão brasiliense:

**Acróstico sentimental sul** <sup>364</sup>



**Acróstico sentimental norte** <sup>365</sup>



Luis Martins investiu novas significações nas siglas das superquadras. As iniciais revestiram-se de novos sentidos, SQS tornou-se *sinto-me quase só* e SQN, *sem quase ninguém*. A imagem de uma única silhueta humana compondo o poema, reforçava a representação das superquadras como locais solitários. As vastas áreas verdes entre as superquadras, que originalmente, foram concebidas para estimular o lazer e a interação comunitária, eram percebidas como espaços ermos e desoladores, que não favoreciam aglomerações.

O mesmo sentimento de solidão transmitido pelas superquadras, ressoou também em um sintético poema de Nicolas Behr que denotava, ainda, certo desespero com a cidade:

*SQS ou SOS?* <sup>366</sup>  
*Eis a questão!*

Behr apropriou-se da afamada frase de Shakespeare: “Ser ou não ser? Eis a questão”, para transmitir seus sentimentos com relação à cidade. Para o poeta de Brasília, a questão se resumia em adaptar-se a originalidade da cidade, SQS, ou solicitar socorro, SOS

<sup>364</sup> SILVA, Luis Martins da. *Brasilinhas*. Brasília: Independência, 1980, p. 22.

<sup>365</sup> Idem, *ibidem*, p. 23.

<sup>366</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 22.

(sigla que significa Salve Nossas Almas – Save Our Souls - no idioma inglês). Concebido na época do regime militar, o poema poderia significar também um pedido de socorro face às arbitrariedades e o autoritarismo cenarizados na capital da ditadura.

Ainda refletindo sobre a solidão em Brasília, incluo um poema de Nicolas que, apesar de não citar a cidade diretamente, traduzia a dificuldade de relacionamento e comunicação com outras pessoas da ambiência brasiliense:

*comprou um telefone*<sup>367</sup>  
*só pra aparecer*  
*na lista telefônica*

O poema de Behr sugeria que nos primórdios de Brasília, o aparelho telefônico não cumpria sua principal função, que era estabelecer o contato entre as pessoas. Na nova capital, os telefonemas ainda eram raros, assim, a utilidade do número telefônico era, apenas, figurar na lista telefônica. O cenário solitário, a ausência de pessoas nas ruas, e a necessidade de ocupação da cidade, foram explicitados em mais um poema de Nicolas:

*enfim, era preciso saber*<sup>368</sup>  
*quanto cimento será gasto*  
*numa ponte por onde ninguém*  
*passará de mãos dadas*

A freqüência das alusões à solidão nos discursos sobre a Brasília setentista, remete aos processos parafrásticos que: “(...) são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado.”<sup>369</sup>.

No poema abaixo, Luis Martins da Silva promoveu o diálogo entre elementos urbanísticos da cidade e a poesia. As avenidas retas da Brasília, e os componentes que estruturam o Plano Piloto, como eixos, linhas e planos foram dispostos ordenadamente em uma tabela:

**Moro e namoro**<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Idem, ibidem, p. 80.

<sup>368</sup> Idem, ibidem, p. 24.

<sup>369</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2007, p.36.

<sup>370</sup> SILVA, Luis Martins da. *Brasilinhas*. Brasília: Independência, 1980, p. 20.



brasiplanos	brasileixos
brasilinhas	brasiplanos
brasileixos	brasilinhas
tu me ensinas geometria	
eu te ensino a namorar	

Maria Barbosa refletiu sobre o aspecto visual deste mesmo poema: “Para uma nova realidade citadina, outro tipo de percepção e uma nova forma de traduzi-la em texto. Abdica-se da linearidade do verso e passa-se a compor ideogramas com palavras.”<sup>371</sup>. Para Barbosa, o modelo do verso não era capaz de exprimir a complexidade urbana brasiliense, que determinava estruturas e formas para os poemas elaborados na cidade.

A fusão entre o vocábulo Brasília e seus atributos peculiares, como planos, eixos e linhas, engendraram os termos *brasiplanos*, *brasileixos* e *brasilinhas*, configurando um léxico vinculado à cidade. Conjeturo que esse hibridismo vocabular realçava a qualidade da cidade como centro urbano *sui generis*.

O poeta cearense Luis Martins concluiu seu poema parafraseando a canção popular nordestina, *Mulher rendeira*, cujo refrão é: *tu me ensina a fazer renda / que eu te ensino a namorar*<sup>372</sup>. Luis apropriou-se do estribilho musical da seguinte maneira: *tu me ensinas geometria / eu te ensino a namorar*. Devido à singularidade do urbanismo geométrico e racionalista da cidade (formado por planos, eixos e linhas), emergiu do poema uma Brasília destituída de humanidade e sentimentalismo, a qual o poeta propôs ensiná-la a namorar: “A cidade tem necessariamente uma forma, uma estrutura física e concreta sobre a qual se

<sup>371</sup> BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997, p. 116.

<sup>372</sup> Conf: BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997.

estabelece uma sociedade que, por outro lado, atua permanentemente na reconstrução e reapropriação desta estrutura urbana.”<sup>373</sup>.

Acredito que, apesar das diferenças espaciais e temporais, os poetas de Brasília, Nicolas Behr e Luis Martins também faziam *do choque urbano a armação estrutural de sua poesia* e buscavam *compreender a dimensão enigmática da cidade*, assim como, o poeta francês “maldito” Baudelaire, que, ao inspirar-se na cidade de Paris do século XIX: “(...) soube vê-la com o olhar do alegorista, o primeiro a enfrentar a modernidade urbana, a fazer do choque urbano a armação estrutural de sua poesia, a absorver em sua obra a pulsação convulsionada das massas, a compreender a dimensão enigmática da cidade:”<sup>374</sup>.

Os contornos geométricos da capital não deixaram de ressoar nos versos de Behr, para o qual as formas e espaços da cidade, como *blocos*, *eixos* e *quadras*, também poderiam fornecer subsídios para noções de geometria:

*blocos eixos*<sup>375</sup>  
*quadras*

*senhores, esta cidade  
é uma aula de geometria*

Brasília, cidade incrustada na imensidão do planalto central, compondo paisagens que não se assemelhavam às encontradas nas metrópoles convencionais, provocava certa perplexidade em indivíduos que se transferiram para capital com outros parâmetros urbanos internalizados. A geometria remetia à racionalidade matemática, a técnica, a previsão, que eram objeto de crítica por parte do discurso contracultural, que valorizava o instinto, o instante, e o humanismo. Vejamos as representações cunhadas por Nicolas Behr, que era oriundo de Cuiabá, em três poemas:

*bem, o Sr. já nos mostrou os blocos, as quadras,*<sup>376</sup>  
*os gramados, os eixos,  
os monumentos...*

*será que dava do Sr. nos  
mostrar a cidade*

---

<sup>373</sup> BARROS, José D’Assunção. *Cidade e história*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 71.

<sup>374</sup> ROUANET, Sérgio Paulo e PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?”. In: *Revista USP: Dossiê Walter Benjamin*, nº 15. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992, p. 51.

<sup>375</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 22.

<sup>376</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 37.

*propriamente dita!?*

**Vozes do cerrado**<sup>377</sup>

*brasilía! brasilía!  
onde estás  
que não me respondes?  
em que bloco  
em que superquadra  
tu te escondes?*

*Mapa na mão*<sup>378</sup>

*olho no mapa  
mão no olho*

*vamos tentar encontrar a cidade*

Nestes poemas de Nicolas Behr, as estruturas urbanas que compunham Brasília, como as superquadras, os blocos, os eixos e os monumentos, não eram suficientes para preencher as expectativas cidadinas do poeta. Em Brasília não havia ruas, apenas eixos; não havia edifícios, somente blocos, e não existiam bairros, apenas quadras. A capital foi representada de maneira fragmentada<sup>379</sup> e descontínua, pois não se enquadrava nos padrões de uma cidade tradicional. Os discursos poéticos de Behr traduziam o desejo de revelar a essência de sua nova cidade. Em suma, o poeta encontrava-se em uma paisagem, na qual, ambigualmente, ele se percebia como alguém que, na cidade, procurava a cidade.

A representação de Brasília como espaço do poder e do luxo, apartado de outras realidades que a circundavam, emanava de outro poema de Nicolas:

**Cidades Via-satélite**<sup>380</sup>

*Num total de oito,  
fazem de Brasília  
uma verdadeira Versailles*

---

<sup>377</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

<sup>378</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 52.

<sup>379</sup> Compartilho esta idéia com Maria da Glória Barbosa, que também analisou parte destes poemas de Behr. Conf: BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997.

<sup>380</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 29.

O título do poema aludia às chamadas cidades satélites, regiões administrativas que se constituíram ao redor de Brasília, inicialmente, para assentar os candangos que construíram a cidade e, posteriormente, para acomodar a grande massa migratória que veio a capital à procura de emprego. A própria denominação de cidade satélite indica que Brasília era o centro, no qual as outras cidades orbitavam. Nos versos de Behr, o imenso contraste entre as oito cidades-satélites e a afluência material do Plano Piloto, oportunizou uma comparação do Plano com a opulência e exuberância do Palácio de Versalhes, centro de poder do Antigo Regime francês, construído pelo *Rei Sol*, Luís XIV, e que abrigou a corte parisiense.

Luis Martins da Silva, de sua perspectiva nordestina, também abordou as contradições e tensões presentes na Brasília do final da década de 70:

**Zabumba conterrânea**<sup>381</sup>

*brasília é caviá  
brasília é carne de só  
uns veve pra trabaiaá  
outros pra aproveitá  
outros pra fazer cordé  
outros pra arrasta-pé  
outros pra tocá forró*

Suponho que o contraste proposital entre o *caviar*, um alimento de custo caro e consumido pelas elites, e a *carne de sol*, comida típica do nordeste, representava Brasília como centro urbano de formação cultural heterogênea, além de revelar diferenças sociais e econômicas entre seus habitantes. O coloquialismo característico da poesia contracultural foi apropriado pela dicção nordestina para registrar a relevante presença de indivíduos daquela região na cidade. Elementos típicos da cultura nordestina como a zabumba, o forró, o arrasta-pé, o cordel e a carne de sol compunham os versos do poema. Sendo assim, Luis representava a faceta nordestina de Brasília, uma outra cidade que divergia das imagens e matérias da capital, veiculadas pela televisão para o resto do país.

A migração de nordestinos e retirantes a procura de melhores condições de vida na capital, foi tematizada em mais um poema de Luis Martins:

**severinos e venâncios**<sup>382</sup>

---

<sup>381</sup> SILVA, Luis Martins da. *Brasilinhas*. Brasília: Independência, 1980, p. 11.

<sup>382</sup> SILVA, Luis Martins da. *Brasilinhas*. Brasília: Independência, 1980, p. 7.

*abaixo deste céu tão brilho  
que galvaniza edifícios  
e incinera a cidade  
há uma profusão de clamores  
que cantam uma epopéia  
de pioneiros e piotários  
em busca do eldorado*

Neste poema de Martins, o céu de Brasília, exaltado pela sua luminosidade, compõe o cenário para *busca do eldorado*. Eldorado era a mítica cidade constituída e ornamentada com ouro, que figurou no imaginário dos espanhóis durante a colonização da América. Conjeturo que o *eldorado* referido por Luis, era a própria Brasília, que com suas promessas de emprego e enriquecimento, interpelaram os primeiros habitantes da capital. Os candangos e nordestinos desbravadores de Brasília que clamavam pelo seu eldorado goiano, transformaram-se nos *piotários*, neologismo desenvolvido a partir da contração dos termos pioneiros e otários. Os *piotários*<sup>383</sup> construíram os espaços nobres da cidade, mas tiveram que estabelecer suas residências em núcleos, acampamentos e invasões, apartados do centro, enquanto os pioneiros desfrutavam das benesses do Plano Piloto.

Outro poema de Luis Martins indicia os contrastes sociais e a necessidade de afeição e emoção que caracterizaram a Brasília do final dos setenta:

**Novacap**<sup>384</sup>  
*acampamentos  
andaimes  
blocos  
palácios  
eixos  
asas*

*quadras  
entrequadras  
superquadras  
esplanadas  
quartéis*

*setor comercial  
setor residencial  
setor policial  
etc. setores ais*

---

<sup>383</sup> LARAIA, Roque. “Candangos e Pioneiros”. In: *Textos do Laboratório de Psicologia Ambiental*, Brasília, v. 4, n. 13, 1996.

<sup>384</sup> SILVA, Luis Martins da. *Comigo foi assim*. Brasília: Independência, 1979, p. 68.

- fala  
*capital da desesperança*

*fala somente a esperança de cada um  
de se encontrar um dia o setor sentimental*

A ausência de vínculos afetivos e sentimentais duradouros entre a cidade e seus moradores, era a tônica da capital. Construída para abrigar membros do poder Executivo e Legislativo, Brasília era ocupada por habitantes rotativos, que residiam na cidade apenas pelo período de quatro anos: “A cidade como foco administrativo é itinerante. Os habitantes não se fixam. Mudam de quatro em quatro anos. Uma relação cíclica. Característica que já se tornou natural, integrante da atmosfera da cidade.”<sup>385</sup>. Brasília, que já havia sido representada como o novo Eldorado e a capital da esperança, transformara-se na *capital da desesperança*, aonde seus habitantes buscavam encontrar o *setor sentimental*.

No poema, Martins propôs uma comparação implícita entre elementos díspares da cidade, elencados pelo poeta. Assim nos mesmos versos estavam aglutinados: *acampamentos, andaimes / blocos, eixos, palácios, asas; quadras, entrequadras, superquadras / esplanadas, quartéis; setor comercial, setor residencial / setor policial, setores ais*. Logo, Brasília foi representada como uma cidade de contrastes: o acampamento de candangos foi contrastado com palácios ocupados por homens públicos, superquadras eram contrastadas com quartéis, e o setor residencial foi contrastado com setores *ais* (atos institucionais), realçando que Brasília era a capital de uma ditadura. Elementos do centro urbano planejado e da ditadura militar configuravam a *capital da desesperança* descrita pelo poeta. Em entrevista realizada com Luis Martins, o poeta esclareceu o sentimento ambíguo que nutria pela cidade:

*Então era uma espécie de esquizofrenia, porque ao mesmo tempo em que eu amava Brasília, porque era a capital e era o meu futuro. E nego Brasília, porque a Brasília que eu venho e a UnB que eu procurava, não é bem Brasília, nem a UnB, é um outro treco. É a capital de uma ditadura, e a UnB é um túmulo, a UnB é um cemitério de idéias, de manifestações, de vida artística.*<sup>386</sup>

Estabelecer a relação entre o depoimento de Luis Martins e seus poemas é procedimento coerente com princípios da Análise de Discurso, que: “Levando em conta o

---

<sup>385</sup> LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. *Cabeças*. Brasília: s. ed., 1989, p. 25.

<sup>386</sup> Entrevista realizada com Luis Martins da Silva na Universidade de Brasília em 25/03/2008 . Conf: CD anexo.

homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer.”<sup>387</sup>.

A identificação de Brasília apenas como sede da capital política do país repercutiu em um poema de Behr:

### **A voz do brabil**<sup>388</sup>

*em Brasília 19 horas noite e dia  
em Brasília 19 horas em 15 minutos  
em Brasília 19 horas sem saber pra onde ir  
em Brasília 19 horas nunca passam  
em Brasília 19 horas mudando de estação  
em Brasília 19 horas não é nada  
em Brasília 19 horas de silêncio  
em Brasília 19 horas do segundo tempo  
em Brasília 19 horas desde 1500  
em Brasília 19 horas procurando outras vozes  
em Brasília 19 horas desligando o rádio  
em Brasília 19 horas 19 honras 19 taras  
em Brasília 19 horas com a mulher do ministro  
em Brasília 19 horas nove fora nada a declarar  
em Brasília 19 horas esperando ônibus  
em Brasília 19 horas sem ter pra onde correr  
em Brasília 19 horas de atropelamentos no eixão  
em Brasília 19 horas sem escrever um poema  
em Brasília 19 horas embaixo do bloco  
em Brasília 19 horas sem fim*

A *Voz do Brasil* é um programa radiofônico diário que tem início às 19 horas de Brasília e veicula notícias relativas ao poderes Executivo e Legislativo. Na realidade, é um programa político institucional, no qual, desde 1971, o narrador inicia o noticiário com a mesma frase: “Em Brasília 19 horas...”. Behr aproveitou o mote do apresentador do programa para constatar que: *em Brasília 19 horas noite e dia, em Brasília 19 horas nunca passam, em Brasília 19 horas desde 1500, em Brasília 19 horas sem fim*. Afloram do poema representações que realçavam a faceta política de Brasília, revelando que o status de capital do país obliterava a complexidade urbana da cidade. O poema também aludia a fragmentos do cotidiano brasiliense, como o tempo que não passava, o silêncio, o anseio por encontrar outras pessoas, a demora do ônibus, o atropelamento no eixão.

---

<sup>387</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2007, p. 16.

<sup>388</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 103.

Entendo o cotidiano como uma perspectiva<sup>389</sup> que abriga tanto a rotina diária, quanto a fluidez e o imprevisto. Dialogando com Burke:

*Poder-se-ia apresentar vários significados, desde a vida privada até o mundo das pessoas comuns, sendo também definido como o reino da rotina, além de encontrar-se referências a atitudes e hábitos mentais. Pode-se até incluir o ritual, como o ritual indicador de ocasiões especiais na vida dos indivíduos e das comunidades, mas ele é com frequência definido em oposição ao cotidiano.*<sup>390</sup>

Já Zaccur, ressalta que a rotina possui intervenções, nuances e minúcias que contribuem para diversidade do devir diário: “O nome, em sentido próprio, significa ‘cada dia’, aberto a encontros e desencontros, ao previsível e ao imprevisível, ao repetível e ao irrepetível. Em sentido figurado, no entanto, cotidiano significa ‘o que é comum, habitual, familiar’”<sup>391</sup>. É dessa perspectiva que observo o cotidiano brasileiro dos anos 70 e seus poetas, que o animam com representações de uma cidade estranha, solitária, impessoal, geométrica, erma e imersa em contradições.

No ensejo das sintonias entre a história e a Análise do Discurso como programa de reflexão, cabe a adoção como referencial analítico do interdiscurso:

*Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.*<sup>392</sup>

Desse modo, as referidas representações difundidas pelos poetas contraculturais brasileiros, repercutiam e ratificavam os, já mencionados, aspectos negativos da *brasilite* arrolados por Holston.

Mas poesia contracultural engendrou representações que permitiam apropriações mais tenras e menos amenas de Brasília, revelando uma cidade multifacetada:

*Os estudos históricos também entendem as cidades como territórios que condicionam múltiplas experiências pessoais e coletivas. Sob a cidade fisicamente tangível, descortinam-se cidades análogas invisíveis, tecidos de memórias do passado, de impressões recolhidas ao longo das experiências urbanas, passando a*

---

<sup>389</sup> MAFFESOLI, Michel. *El Conocimiento ordinário: compendio de sociologia*. México: Fondo de Cultura Económico, 1993.

<sup>390</sup> BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992, p.24.

<sup>391</sup> ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a iterações, interações e errâncias cotidianas”. In: GARCIA, Regina Leite (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 178.

<sup>392</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2007, p. 31.



*história da cidade a ser vista também como a história da espacialização do tempo e das escolhas coletivas feitas ao longo de seu transcurso.*<sup>393</sup>

Turiba dedicou um *hino a Brasília*, publicado pela primeira vez no livro mimeografado, *Raios de Som*, de 1981:

**Bico da torre**<sup>394</sup>

*Um hino a Brasília*

*A sombra do bico da torre na terra  
faz o ponteiro  
que marca o preciso momento e o destino  
da gente se amar*

*São flocos de nuvem que pairam  
No céu de Brasília  
Dão na vista textura arquitetura obra artista*

*São blocos caiados de branco  
Banhados de chuva e de luz  
Necessidade nessa cidade  
de afeto é o que conduz*

*me induzo a ficar a pensar  
que sou o céu*

*E o bico da torre é a antena  
Que marca o momento apenas*

Neste poema, Brasília é representada de maneira benevolente e bela. A *sombra* de um dos cartões postais cidade, a Torre de TV, indicava que era o momento de amar, logo, a capital era, também, espaço propício ao amor. A arquitetura modernista composta por formas geométricas, foi percebida como obra de artista. Até a solidão e ausência de afeto, já referidas em outros poemas, configuravam-se em fenômeno motivador (*necessidade nessa cidade/ de afeto é o que conduz*) no poema de Turiba.

Em outro poema visual de Luis Martins, o autor apropriou-se do formato de cruz do Plano Piloto, e das iniciais das superquadras que representam a Asa Sul e a Asa Norte:

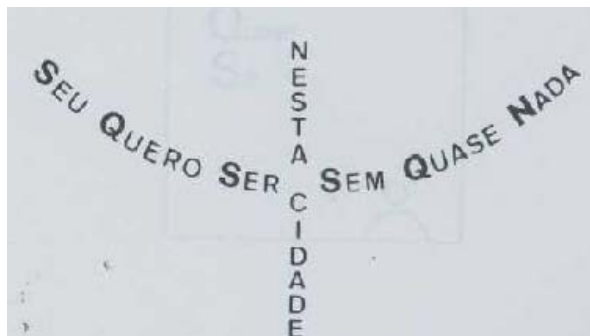
**Aeroplano**<sup>395</sup>

---

<sup>393</sup> MATOS, Maria Izilda Santos. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p.35.

<sup>394</sup> TURIBA, Luis. *Cadê?* Brasília: Paralelo 15, 1998, p. 133.

<sup>395</sup> SILVA, Luis Martins da. *Brasilinhas*. Brasília: Independência, 1980, p. 21.



A frase *Nesta cidade* representava o eixo monumental, que secciona verticalmente os espaços da capital. Novamente Luis distorceu o sentido original das abreviaturas que designam as superquadras. Para o poeta, enquanto SQS transformou-se em *Seu quero Ser*, SQN foi ressignificada em *Sem Quase Nada*. Dentre sentidos possíveis, o poema denotava que Luis apaixonou-se por alguém em Brasília, e desejava entregar-se ao seu amor *sem quase nada*. Novamente, a cidade, antes desoladora, foi representada como espaço propício ao amor, e ao relacionamento entre as pessoas.

A poesia foi moldada com referência no formato da cruz, ou do avião, que estrutura o plano urbanístico do Plano Piloto. Assim, SQS e SQN ocuparam, respectivamente, os espaços da Asa Sul e da Asa Norte na ilustração do poema. Esta disposição espacial, possibilita diversas leituras do poema a partir da combinação dos seus versos independentes. Por exemplo, podemos ler: *Nesta cidade, Seu Quero Ser, Sem Quase Nada*. Ou, *Seu Quero Ser, Sem Quase Nada, nesta cidade*. Ainda, *Sem Quase Nada, nesta cidade, Seu Quero Ser*.

Em outro discurso poético, Luis Martins da Silva cogitou a possibilidade dos cidadãos de Brasília emigrarem para outros destinos:

### **Retrocesso**<sup>396</sup>

*se todos voltassem correndo  
de pau-de-arara  
de Maria- fumaça  
de ponte-aérea  
o que seria de ti?*

*se todos se arrependessem*

<sup>396</sup> SILVA, Luis Martins da. *Brasilinhas*. Brasília: Independência, 1980, p. 40.

*se todos te abandonassem,  
o que seria de ti?*

*eu te conheço cidade  
tu te finges de fria  
tu te fazes de vazia*

*uivando é o que ficarias  
como lobo do planalto*

Segundo Martins, se todos deixassem Brasília, a solidão seria experimentada pela própria cidade, que ficaria *uivando como lobo no planalto*. Neste poema as difundidas representações da cidade fria e vazia eram apresentadas como dissimulações, ou seja, a capital não era intrinsecamente impessoal ou erma. Eram os indivíduos que aqui habitavam, animando-a com seu cotidiano, que conferiam sentido à Brasília.

Já Nicolas Behr, converteu fragmentos típicos da cidade em atributos que compunham a beleza de uma mulher chamada *Suzana*:

*naquela noite<sup>397</sup>  
suzana estava  
mais W3  
do que nunca  
toda eixosa  
cheia de L2*

*suzana,  
vai ser superquadra  
assim lá na minha cama*

Deste poema, infiro que, as vias W3, L2, eixos e superquadradas foram revestidos de conotações positivas que despertaram a atração e os sentimentos do poeta por *Suzana*. Behr conferiu outros sentidos a termos que, originalmente, eram empregados como substantivos (L2, superquadradas), ao utilizá-los como adjetivos enaltecendo de uma mulher. Diante desses novos usos, afloram certa beleza e admiração, por elementos antes considerados desoladores, como as superquadradas e as vias de trânsito da cidade. À vista disso, compartilho com Barbosa a consideração de que: “Em Brasília, especialmente, verifica-se a

---

<sup>397</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 95.

afirmação de Ítalo Calvino: A cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas.”<sup>398</sup>.

Em outros versos de Nicolas, também afloram representações da dimensão humana da cidade planejada:

*tô namorando*<sup>399</sup>  
*uma sigla*

*MPSW*  
*Conhecem?*  
*uma gracinha de sigla*

*ela é minha*  
*emeessepêdabluzinha*

Brasília, antes indecifrável e impessoal, com suas referências alfas-numéricas, foi humanizada pelo poeta, que informou estar namorando uma sigla, que era uma gracinha. Assim, a cidade e suas peculiaridades provocaram o encantamento, e não mais o estranhamento. O poeta se apropriou de componentes urbanos, transformando MPSW em *emeessepêdabluzinha*. Assim, a capital começou a ser habitada por sentimentos desvinculados de sua faceta política. Além da citada sigla, a entrequadra comercial 109 sul também mereceu uma ode de Nicolas Behr:

*cento e nove*<sup>400</sup>  
*ah, sempre nove*  
*109 4ever*  
*ali deveria ter*  
*um ponto de ônibus*  
*a W3 deveria passar*  
*pela 109*  
*falta uma pastelaria*  
*e uma escada rolante*  
*na 109*  
*ah, sempre nove*

*passei metade*  
*da minha vida*  
*encostado*  
*naqueles carros*

---

<sup>398</sup> BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997, p. 23.

<sup>399</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 97.

<sup>400</sup> Idem, *ibidem* p. 96.

Este é mais um poema revelador do cotidiano brasileiro no final dos anos 70. Até porque: “A história do cotidiano não tem sentido quando separada do cenário que se desenrola”<sup>401</sup>. Em uma cidade carente de opções culturais, a entrequadra 109 sul, que abrigava bares e restaurantes, como a *Estação 109* e o *Beirute*, transformou-se no centro boêmio de Brasília. O percurso da diversão noturna invariavelmente passava pela entrequadra. Daí advém o trocadilho *109 / sempre nove*, e a constatação *passei metade da minha vida encostado naqueles carros*. Nessa época, a afluência de pessoas era tão intensa na entrequadra, que elas ocupavam a rua e as calçadas da quadra. O signo da entrequadra como referência urbana, foi representado no poema pelos versos: *ali deveria ter um ponto de ônibus* e *a W3 deveria passar pela 109*.

O eixão, via expressa de Brasília, constituída por três faixas em cada sentido e desprovida de semáforos e calçadas, também foi tematizado por Behr:

*nossa senhora do cerrado*<sup>402</sup>  
*protetora dos pedestres*  
*que atravessam o eixão*  
*às seis horas da tarde,*  
*fazer com que eu chegue*  
*são e salvo*  
*na casa da noélia*

O poema de Behr era uma prece a *nossa senhora do cerrado*, que protegia os pedestres do eixão no momento de maior movimento da via. Nestes breves versos, transparece um cotidiano, no qual transeuntes sentiam aflição e tensão ao cruzar o eixão. Devido as suas características, esta via não era propícia ao trânsito de pedestres, porém como salientou Certeau: “Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo, é transformada em espaço pelos pedestres.”<sup>403</sup>. O apelo a uma entidade divina própria do cerrado, denotava que Brasília e sua vegetação mobilizavam crenças e esperanças, enfim, sentimentos de afeição vinculados ao espaço citadino.

---

<sup>401</sup> JOSÉ MARTINS DE SOUZA apud NEGRÃO DE MELLO, Maria T.. “Se essa quadra fosse minha”. In: *Narrativas a céu aberto: Modos de ver e viver em Brasília*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1998, p. 46.

<sup>402</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 55.

<sup>403</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.202.

Nos discursos poéticos acima transcritos a tônica da poesia contracultural com suas características marcantes fica evidente. Na inspiração do poeta, os versos se incumbem de dar o recado eloqüente de um sujeito que se aparta dos padrões convencionais do fazer poético. No espírito desse estudo, entretanto, chama a atenção, sobretudo, a identificação do poeta com a cidade esquadrihada em tanto dos seus espaços-lugares:

*Uma sociedade só pode perdurar quando tem um forte sentimento de si mesma. Há momentos em que esse sentimento se elabora fazendo a História, olhando para o futuro, em suma, fazendo projetos. Há outros em que é o espaço que cumpre esse papel – o espaço vivido em comum, o espaço em que circulam as emoções, os afetos e os símbolos, o espaço em que se inscreve a memória coletiva, o espaço, enfim, que permite a identificação!*<sup>404</sup>

Em Brasília, a abundância de representações pontuadas por temas, situações e lugares brasilienses nos poemas contraculturais é um convite a pensar na perspectiva identitária que as atravessa, daí a necessidade de inscrever a noção de identidade como eixo teórico relevante para o exame de meu objeto de estudo.

Ao contrário do viés essencialista que destaca a unidade, a coesão e a fixidez da noção de identidade, Stuart Hall enfatiza a identidade como algo fluido, fragmentado e relacional (que valoriza a diferença). A identidade não é algo imutável e rígido, que sintetiza a essência do indivíduo, mas antes, um processo dinâmico de identificação em constante transformação e sempre incompleto<sup>405</sup>.

Segundo as concepções essencialistas, a identidade faz parte da essência do indivíduo, ela nasce com a pessoa e não se altera ao longo do tempo, assim, cada um possuiria uma identidade singular e unificada. A identidade de um grupo se basearia nas afinidades e características em comum compartilhadas entre seus participantes. As identidades essencialistas são justificadas por argumentos históricos (um passado partilhado) ou biológicos, como o sexo ou a etnia.

Já a perspectiva não essencialista realça a pluralidade, os antagonismos, a alteridade, e a fluidez presentes nas identidades pós-modernas:

*O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades*

---

<sup>404</sup> MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2004, p. 75.

<sup>405</sup> HALL, Stuart. "Quem precisa de identidade?". In: SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença - a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

*contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas.*<sup>406</sup>

Desse modo, não possuímos apenas uma única identidade, pois nas diversas instituições que compõe a sociedade (família, trabalho, escola/universidade, amigos), ocupamos posições e lugares-de-fala diversos. As identidades são plurais e, por isso mesmo, podem ser conflitantes. Na mesma trilha do jamaicano Hall, Zilá Bernd, evidentemente dialogando com Delleuze e Guattari, sugere para a noção de identidade: “(...) substituir a idéia de raiz única, pela de rizoma, com suas raízes múltiplas e abrangentes que se desdobram na terra e no ar”<sup>407</sup>. Entre as múltiplas identidades que possuímos figuram a sexual, a nacional, a racial, a profissional, a religiosa e a familiar.

Muitos dos poetas chamados marginais, não eram poetas 24 horas por dia, pois possuíam profissões regulares e, até, prestavam serviços a instituições governamentais para garantir seu sustento. Francisco Alvim era diplomata, Cacaso era professor universitário e, Luis Martins e Turiba eram jornalistas. Nenhuma das identidades é naturalmente mais forte, ou poderosa, do que outra, elas estão interconectadas, embora em certas ocasiões, uma identidade possa ficar mais evidente do que as outras sem, entretanto, anulá-las.

O viés não essencialista sobre a identidade valoriza a diferença na constituição das identidades. Por essa ótica, a alteridade é tão importante para identidade quanto os elementos comuns partilhados por determinado grupo. A identidade depende de outras identidades diferentes para possuir um sentido: “Ao analisar como as identidades são construídas, sugeri que elas são formadas relativamente a outras identidades, relativamente ao ‘forasteiro’ ou ao ‘outro’, isto é relativamente ao que não é.”<sup>408</sup>. Uma identidade é produzida sempre em relação a outra.

Um exemplo de identidade construída conscientemente em relação à outra, pode ser encontrado na contracultura jovem dos anos 60. Os *hippies* buscavam justamente as diferenças simbólicas, representacionais e culturais frente ao *american way of life* para forjar sua identidade. Se o americano possuía cabelos curtos (estilo militar), os *hippies*

---

<sup>406</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 13.

<sup>407</sup> BERND, Zilá. “O Elogio da crioulidade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe”. In: JÚNIOR, Benjamin Abdala (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo:Boitempo, 2004, p. 101.

<sup>408</sup> WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença – A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 49.

cultivavam os cabelos longos. Se o americano comum tomava banhos e era limpo, os *hippies* pouco ligavam para a higiene pessoal. Enquanto o americano era evangélico, os *hippies* aderiram a religiões orientais. Ao invés de famílias tradicionais, os *hippies* constituíam comunidades. O sexo livre contrapunha o sexo monogâmico do matrimônio. Ao invés de álcool, os *hippies* consumiam maconha e LSD. Contra o pensamento racional-cientificista, os *hippies* adotaram o misticismo e a psicodelia.

Após essas considerações sobre as identidades não essencialistas, cogito que as representações veiculadas nos poemas contraculturais produzidas na capital, contribuíram para o processo de identificação com a cidade e para o desenvolvimento de uma identidade brasileira em construção.

Uma das identificações possíveis é a *Braxília* de Nicolas Behr: “Quando Brasília deixar de ser a capital do Brasil, seu nome será Braxília. Os habitantes vão encontrar outra forma de sustentação que não seja o governo, e vão expulsar o Estado daqui. Será mesmo a Brasília não-capital, não-poder.”<sup>409</sup>. Em *Braxília* a natureza do cerrado sobrepõe-se a capital política e aos monumentos da arquitetura modernista. Na entrevista realizada com Behr, o poeta forneceu mais detalhes sobre sua cidade imaginária: “Onde todos os palácios, tudo que foi construído vai pra arte. Eu vejo assim, como uma cidade de serviços, né, mais, escolas, universidades. Por exemplo, os ministérios, cada ministério uma universidade.”<sup>410</sup>.

Respalhada pelas reflexões de Ítalo Calvino, Barbosa registra que: “Cada ser humano carrega dentro de si, de acordo com seus desejos e seus questionamentos, uma cidade invisível, cujo sentido só ele reconhece.”<sup>411</sup>. Na esteira dessas considerações, Kaq constata que: “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.”<sup>412</sup>. Apesar de a identidade urbana *Braxília* ter amadurecido apenas na década de 90, ela faz parte de um processo de identificação que começou em meados dos anos 70, e ainda não terminou.

Ora, analisar a trajetória e a obra de Behr, que vendia seus livros pessoalmente pela cidade, significa encontrá-lo perambulando à deriva pela W3, eixinho, superquadras, como

---

<sup>409</sup> NICOLAS BEHR apud MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. Do Autor, 2004, p. 56.

<sup>410</sup> Entrevista realizada com Nicolas Behr em sua residência em 13/03/2008. Conf: CD anexo.

<sup>411</sup> BARBOSA, Maria da Glória Lima. *O Cristal e a chama*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997, p. 24.

<sup>412</sup> KAK, Francisco. “As cidades de Nicolas”. In: *UnB revista*. Ano II, nº5, de jan/fev/mar 2002, P. 110.



um atento *flâneur* sem multidão: “Em suma, a cidade é tudo para o *flâneur*, sua casa, sua paisagem.”<sup>413</sup>. O poeta observa sua musa, para em detalhes, inspirar-se e transformar em poesias suas representações.

Brasília, capital do país, era, naquele momento (1978/1979), capital de uma ditadura militar iniciada em 1964. O autoritarismo, a repressão e a censura do regime militar ensejaram um processo de politização do cotidiano, ou seja, atitudes praticadas na vida privada e experiências pessoais revestiam-se de dimensão política. Consoante a esse processo, constata-se a abundância de referências veladas, cifradas e pessoais à ditadura militar nos versos da poesia contracultural. Dialogando com Michel de Certeau, pode-se ponderar que a politização do cotidiano era um procedimento tático de resistência, contra o estabelecimento da estratégia censória adotada pela ditadura: “As táticas de consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas.”<sup>414</sup>. O poema *Quartier nortin* de Luis Martins oferece um bom exemplo desse processo:

### **Quartier nortin**<sup>415</sup>

*asa norte  
brasília df  
asa morta  
de frango dormido  
cerveja em lata  
bate batuca batucada tira-prosa tira-gosto  
no gilberto salaminho  
  
meu deus  
meu deus  
em que boteco deste sábado anda maria  
severina e conceição?  
feijoadá meio-dia com laranja e batidinha  
no glutton  
à noite a carne era de sol no loudness  
o pau comia à madrugada no zebrinha  
sorriam cavaquinho pandeiro e violão  
saía um caldo de mocotó no sax-bar  
às sete horas da manhã  
  
o diretório extinto*

<sup>413</sup> ROUANET, Sérgio Paulo e PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?”. In: *Revista USP: Dossiê Walter Benjamin*, nº 15. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992, p. 50.

<sup>414</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.45.

<sup>415</sup> SILVA, Luis Martins da. *Brasilinhas*. Brasília: Independência, 1980, p.19.

*a política de cotovelo tenso  
distúrbios depressivos mão no queixo  
o arrocho amanhecia no portão*

*na segunda a cultura no sovaco  
aulas de giz  
bate-boca e lero-lero  
havia um monstro rondando o “minhocão”  
no intervalo o pê-efe vinha cheio  
prato sujo caro e feio nas tripas  
do intelectual bar  
saudades não tenho  
da fila do bandejão*

O título do poema, *Quartier nortin*, remetia ao *Quartier Latin* parisiense, local que abrigava a Universidade de Sorbonne, bistrôs freqüentados por intelectuais, e que foi ambiência das barricadas do Maio de 68. Entendo<sup>416</sup> o *quartier* como um espaço de prática da socialidade bastante subjetivo, que não se resume ao recorte administrativo de um bairro, e constitui-se pelo percurso diário, que inclui pessoas e locais familiares.

O *quartier* de Luis Martins em Brasília não se restringia a uma quadra específica, mas localizava-se na Asa Norte (*Quartier nortin*) e englobava a Universidade de Brasília e suas imediações, como o restaurante *Glutton*, no qual os universitários reuniam-se na época. O poeta não citou a UnB diretamente, mas a referência ao *minhocão*, alcunha do prédio mais extenso da universidade, o Instituto Central de Ciências (ICC), não deixa dúvidas sobre o cenário do poema. Este foi publicado pela primeira vez em 1977, no livro *Rua de mim*, momento em que o projeto inovador de Darcy Ribeiro para UnB já havia sido desarticulado pelo regime militar, que demitiu professores e reitores, além de ter ocupado a universidade diversas vezes.

Em 1976, O Diretório Universitário (DU), de fato havia sido proscrito pelo reitor José Carlos Azevedo: “Oficializado como reitor, Azevedo suspendeu as eleições quando faltavam seis dias para sua realização. De quebra, expulsou os principais integrantes das

---

<sup>416</sup> Compartilho este entendimento com MARIA STELLA BRESCIANI apud NEGRÃO DE MELLO, Maria T. “Se essa quadra fosse minha”. In: *Narrativas a céu aberto: Modos de ver e viver em Brasília*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1998. p. 44.

duas chapas.”<sup>417</sup>. Apreende-se do poema de Martins, a desmobilização política e estudantil da UnB, representada pela extinção do diretório estudantil e pela *política de cotovelo tenso*.

As passagens *na segunda a cultura no sovaco, aulas de giz, bate-boca e lero-lero* poderiam aludir a fragilidade do ambiente intelectual da universidade, que deixara de promover debates relevantes e instigantes, dentro e fora das salas de aula. Um trecho decalcado da entrevista com Martins corrobora com esse sentido: “Infelizmente, quando eu entro pra UnB, que já é em 1971, eu encontro a própria terra arrasada.”<sup>418</sup>.

Cogito que os versos *havia um monstro rondando o minhocão e o arrocho amanhecia no portão* significavam o *sufoco* e o autoritarismo do regime militar, que se manifestaram nas seguidas invasões à universidade, na prisão e expulsão de estudantes, e no desaparecimento do presidente da FEUB (Federação dos Estudantes da UnB), Honestino Guimarães. Ainda o verso, *o arrocho amanhecia no portão*, denotava a proximidade e cotidianidade da repressão na universidade. Dessa maneira, Luis Martins realizou referências ao tenso momento político do Brasil, pelo prisma do cotidiano dos estudantes universitários brasilienses, apesar de, em nenhum momento, as palavras ditadura e universidade estarem explícitas no poema.

Outro poeta, Luis Turiba, concebeu um poema aos moldes de cantiga, com solista e coro, que apresentou fragmentos da história de Brasília e da ditadura militar, através dos mandatos presidenciais desde Juscelino Kubitschek até João Figueiredo:

### **Cantiga da mordomia**<sup>419</sup>

- *prá solista e multidão na torre de televisão*

*Jota Ka ergueu Brasília*  
*cheia de idiosincrasia,*  
*e* *coro: toda mordomia*  
*toda mordomia*

*Jânio Quadros veio após*  
*com vassoura e bruxaria,*  
*prá* *coro: breve mordomia*  
*breve mordomia*

<sup>417</sup> GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora da UnB, 2002, p. 290.

<sup>418</sup> Entrevista realizada com Luis Martins da Silva na Universidade de Brasília em 25/03/2008. Conf: CD anexo.

<sup>419</sup> TURIBA, Luis. *Clube do ócio*. Brasília: s. ed., 1980, p. 44.

*João Goulart era vice  
e assumiu a complexia,  
mas*                      *coro: haja mordomia  
haja mordomia*

*General Castelo Branco  
implantou uma amixia,  
com*                      *coro: muita mordomia  
muita mordomia*

*General da Costa e Silva  
confirmou toda asfixia,  
e*                      *coro: total mordomia  
total mordomia*

*General Emílio Médici  
redobrou a aspermia,  
mas*                      *coro: dá-lhe mordomia  
dá-lhe mordomia*

*General Ernesto Geisel  
plantou lenta anestesia,  
e*                      *coro: tome mordomia  
tome mordomia*

*General João Figueiredo  
prometeu a democracia,  
mas*                      *coro: sempre a mordomia  
sempre a mordomia*

Brasília foi associada à mordomia, e representada como espaço de administração do poder, do luxo e da riqueza. Na capital, a mordomia estaria presente desde sua gênese, com Kubitscheck, até o governo do general Figueiredo. Já os mandatos dos presidentes militares, Castello Branco, Médici e Geisel foram qualificados, respectivamente, pelos termos *amixia*, *aspermia* e *anestesia*. Estas caracterizações remetiam a ausência de debates políticos públicos, a esterilidade cultural e a censura, que coibia a livre manifestação de idéias e opiniões durante o regime fardado. Já o período presidencial do general Costa e Silva foi relacionado à *asfixia*, a falta de ar, que representava a época do *sufoco* político, da repressão estatal exacerbada, do auge da linha dura da ditadura. Por fim, a abertura política,

lenta e gradual, anunciada por Figueiredo, último presidente militar, foi apresentada como promessa de democracia que deu continuidade a mordomia.

Algumas das críticas realizadas por Nicolas Behr a ditadura militar, foram enviadas pelo plano arquitetônico e urbanístico característico da capital da República:

### **Palácio da Justiça**<sup>420</sup>

*bicho,  
esse palácio  
é a maior cascata!*

O Palácio da Justiça é a edificação que abriga a sede do Ministério da Justiça e que se localiza na Esplanada dos Ministérios em Brasília. A fachada do Palácio é composta por seis calhas, das quais afloram pequenas cascatas. Dessa forma, o significado mais evidente no poema de Behr, era a alusão ao traçado arquitetônico da edificação. Mas os versos de Nicolas reclamavam ainda outro sentido. A palavra *cascata* pode significar, além de uma *queda d'água*, uma *mentira*, uma *falsidade*. Consoante esse sentido, no contexto do poema, a edificação que representava a *Justiça* era apresentada como um engano, uma ilusão, uma fraude. Logo, apreende-se que o Poder Judiciário era um engodo. Cabe recordar, que Behr já havia sido processado por posse e comercialização de material obsceno em 1978. Na ambiência do regime militar, muitas arbitrariedades judiciais foram cometidas em nome da Segurança Nacional da ditadura, como a suspensão do *Habeas- corpus* e foro militar para criminosos políticos. Enfim, o Poder Executivo solapava o Judiciário:

### **Praça dos 3 poderes**<sup>421</sup>

*os três poderes são 1 só: o deles*

Conjeturo que este poema referia-se a preponderância do Poder Executivo sobre os poderes Judiciário e Legislativo durante o regime militar, pois, além das supracitadas intervenções nos procedimentos jurídicos, o Executivo fechou o Congresso Nacional, cassou parlamentares e governou por meio de atos institucionais.

A Praça dos 3 Poderes fora projetada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, para materializar os princípios da teoria de *Tripartição dos Poderes do Estado*, que postulava o

---

<sup>420</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 42.

<sup>421</sup> Idem, *ibidem*, p. 41.

equilíbrio e a independência entre as forças dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Assim sendo, a referida praça possui a forma do triângulo equilátero, o que proporciona simetria entre as distâncias que separam edificações. Logo, o título do poema, que evocava a harmonia entre os poderes, contrastava com seu único verso: *os três poderes são um só: o deles*.

Em abril de 1977, a instituição da Emenda Constitucional nº 8, também conhecida por *Pacote de Abril*, decretou o estabelecimento de eleições indiretas para o Senado, que seriam realizadas por um colégio eleitoral: “Enquanto esse artifício existiu, seus beneficiários foram conhecidos como ‘senadores biônicos’.”<sup>422</sup>. Acredito que este cenário histórico ressoa em outro poema de Behr:

**Enquanto isso na  
Farmácia do Senado**<sup>423</sup>  
*me dá aí um  
anti-bionico!?*

O poeta criticava o estabelecimento das eleições indiretas para o Senado, solicitando um *anti-biônico*, na farmácia do Senado, o que sugeria um trocadilho com antibiótico, substância comercializada em drogarias e produzida pelo corpo humano, com capacidades para conter doenças infecciosas. A falta de autonomia do Senado também foi relatada em poema de Luis Martins da Silva, publicado em 1977, e que, implicitamente, referia-se ao *Pacote de Abril* implantado por Geisel:

**simnal**<sup>424</sup>  
*senado  
sem-nada  
semi-nada na  
aphathia  
sem vox  
sem populi  
sem dei  
senada*

Neste poema, o Senado foi qualificado por Luis como apático, *sem-nada*, *semi-nada*, o que infiro que significava um órgão sem poderes e, portanto, desprovido da capacidade de realizar suas atividades legislativas. As medidas do *Pacote de Abril*, que

<sup>422</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 365.

<sup>423</sup> BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 34.

<sup>424</sup> SILVA, Luis Martins da. *Rua de mim*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Brasília: INL, 1977, p. 93.

consolidaram as eleições indiretas para o Senado, retiraram-lhe a legitimidade popular. Foi nesse sentido que entendi a apropriação das expressões *sem vox* e *sem populi, sem dei* (*Vox populi, vox dei - A voz do povo é a voz de Deus*) por Martins.

A tortura, prática rotineira utilizada em interrogatórios de presos políticos durante o regime ditatorial, foi representada com bom humor em poema de Turiba, que foi vítima dessa coação desumana:

**Anúncio moderno**<sup>425</sup>

*tá resfriada, queridinha, CHOQUE nas dobrinhas do umbigo  
prá dor-de-corno, CHOQUE eletro-dinâmico nas curvinhas dos joelhos  
trauma de infância, Édipo retardado, perebeira mental,  
CHOQUE nas carinhas das orelhas  
um barato  
tem efeitos afrodisíacos  
você vai sentir uma puta sensação de alívio  
é tão doce qui a ponta do mindinho do pé esquerdo  
(quem mandou)  
faz cafuné no rodaminho da cuca*

*CHOQUE saigon, é muito bom  
CHOQUE melado, pra tarado  
CHOQUE lambreta, buceteta  
CHOQUE no cú, pru caju*

*(e por falar em caju lá vai passando o trenzinho)*

*tomixó...qui  
tomixó...qui  
tomixó...qui  
tomixó...qui  
tomixó...qui*

No título do poema, *Anúncio moderno*, Turiba noticiava ou divulgava um produto considerado *moderno*. O termo *moderno*, entre outros sentidos, alude ao tempo atual, ou a moda, como um costume em voga. Apreende-se pelo título, que o poema trataria da divulgação de algo habitual, ou contemporâneo. E o anúncio moderno era, justamente, sobre o *choque*, palavra que possui diversas acepções, mas que no contexto da ditadura evidenciava o significado de choque elétrico, modalidade de tortura bastante comum<sup>426</sup>.

Acredito que a grafia da palavra em letras maiúsculas, *CHOQUE*, representava o trauma e violência desta experiência, o contato entre carne e corrente elétrica, literalmente

<sup>425</sup> TURIBA. Luis. *Kiprokó*. Rio de Janeiro: s. ed. 1977.

<sup>426</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

chocante. Segundo o poema, os choques seriam recomendados em diversos casos como resfriados, *dor-de-corno*, *trauma de infância*, *édipo retardado*, e *perebeira mental*, o que poderia representar a frequência e a disseminação deste procedimento nos *porões* da ditadura. A ironia continuava quando Turiba conferia prazer à experiência do choque: *tem efeitos afrodisíacos, sensação de alívio*. Em seguida, o poeta relatava a reação corporal de contorção em indivíduos submetidos ao choque: *a ponta do mindinho do pé esquerdo, faz cafuné no rodãozinho da cuca*. Enfim, a contração muscular era tão intensa que o dedo pé tocava a cabeça.

Ao elencar os tipos de choques *saigon*, *melado*, *lambreta*, *no cú*, Turiba referiu-se também ao choque aplicado nos órgãos genitais, como o *CHOQUE lambreta*, *buceteta*, contração de *buceta* e *teta*. Na ditadura, submeter os órgãos genitais dos presos políticos à corrente elétrica, era prática comum. Como exemplo, recorro à descrição de Huggins do *Bom Bril*: “Esta tortura consistia em introduzir um ‘Bom Bril’ na vagina de uma mulher, prendendo um fio do rádio portátil à esponja metálica e ligando à corrente elétrica. Na vagina sensível da vítima, a mistura de eletricidade e umidade humana produzia uma dor cruciante.”<sup>427</sup>.

Além da tortura, outra prática que compunha o aparato repressivo da ditadura era a censura:

#### **Contracensu**<sup>428</sup>

*o artista vai*

*c*

*cr*

*cri*

*cria*

*crian*

*criand*

*criando*

*o censor vai*

*cortando*

*cortand*

*cortan*

*corta*

*cor*

*co*

*c*

<sup>427</sup> HUGGINS, Martha K. *Polícia e política: relações Estados Unidos/América Latina*. São Paulo: Cortez, 1998, p. 200.

<sup>428</sup> SILVA, Luis Martins da. *Rua de mim*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Brasília: INL, 1977, p. 95.



Este poema de Luis Martins explicitou, de modo bastante peculiar, o ato censório nas manifestações artísticas da cultura brasileira. A forma do poema realça e constitui sua mensagem. O acréscimo e subtração das letras evidenciam visualmente o contraste entre o ato criativo e a ação censória, que caracterizaram o cenário brasileiro durante o regime militar.

Outra referência ao momento político é encontrada em uma ode de Turiba a Helenira, jovem guerrilheira que faleceu no Araguaia combatendo a ditadura. A guerrilha do Araguaia foi uma tentativa de implantação, por parte do PCB, de um foco rural armado naquela região. A reação do governo foi extremamente violenta, executando muitos participantes do embate: “Tinham ordens para não manter prisioneiros e prisioneiros não mantiveram. Em quatro meses derrotaram a guerrilha.”<sup>429</sup>.

### Helenira<sup>430</sup>

*helenira a iara do araguaia  
nira negâ que na usp foi lira  
solta flor filha de são paulo  
helenira uma cria da bahia  
da une uma rosa por xambioá  
saci das noites do sul do pará  
camponesa dos olhões de gude  
gira a gira pelo uno amiga  
eu só queria helenira viva*

*negâ nira a pomba executada  
numa encruzilhada da vida  
lembrança maior que porre  
cabocla pai d'égua ativa  
alma rubra sombra aflita  
recuerdo de uma marca ferida  
no verso versa uma voz amiga  
helenira a iara do Araguaia  
guerrilheira de uma mata dita  
eles queriam helenira viva*

Ao invés de criticar diretamente a ditadura, Turiba, que havia militado no PCB, representou ternamente a guerrilheira como heroína. Ela é descrita como estudante da USP, *iara, saci, camponesa*. Reminiscências da Nova Esquerda, para qual uma vida humana

<sup>429</sup> GASPARI, Elio. *A Ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 400.

<sup>430</sup> TURIBA, Luis. *Clube do ócio*. Brasília: s. ed., 1980, p. 40.

possuía mais valor do que uma ideologia ou causa, estavam presentes no discurso de Turiba.

Por fim, um poema de Luis Martins que ilustra o processo de politização do cotidiano:

**ação**<sup>431</sup>  
*faz medo*  
*mas faço*  
*falo baixo*  
*mas grito*  
*há perigo*  
*mas canto*  
*escurece*  
*mas vou*  
*acertar no centro da mosca*

A descrição da ambiência da ditadura militar denota o temor e a discricção que faziam parte do cotidiano da população civil: *faz medo, falo baixo, há perigo, escurece*. E essa descrição é contraposta às práticas cotidianas *mas faço, mas grito, mas canto mas vou*, que configuravam e garantiam um espaço de resistência ao poeta.

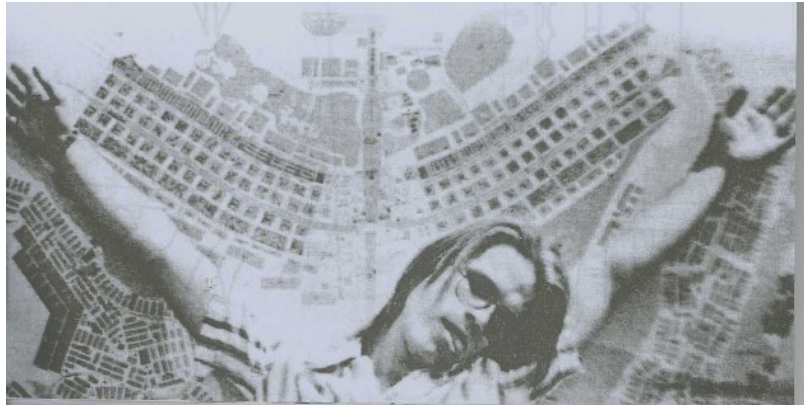
Não pretendo que as representações e apropriações aqui registradas constituam um padrão ou cristalizem uma interpretação. Objetivando demonstrar a pluralidade e diversidade de sentidos que emanam dos discursos contraculturais, vou auscultar apropriações inscritas no processo judicial de Nicolas Behr.

---

<sup>431</sup> SILVA, Luis Martins da. *Rua de mim*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Brasília: INL, 1977, p. 98.

## Capítulo IV: O *Prosexo* de Nicolas Behr

432



No âmbito desta dissertação de Mestrado, que se inscreve na área de concentração História Cultural, as reflexões sobre o processo judicial movido contra Nicolas Behr possuem dois objetivos. O principal propósito é utilizar tal documento como fonte para averiguar o embate entre representações que afloravam da obra de Nicolas Behr, pois: “(...) estas lutas geram inúmeras ‘apropriações’ possíveis das representações, de acordo com os interesses sociais, com as imposições e resistências políticas, com as motivações e necessidades que se confrontam no mundo humano.”<sup>433</sup>. Posto isso, pretendo contrastar as apropriações que o delegado do *DOPS* realizou do representacional presente na obra de Nicolas, com as apropriações empreendidas por jornais, poetas e críticos arrolados pela defesa de Behr.

A observação pormenorizada do processo objetiva, ainda, desvelar práticas que constituíram o fenômeno da poesia contracultural. Desse modo, observando dados e indícios registrados no processo, delibero inferir características da manifestação poética que Behr integrou.

Conforme já foi informado, o acesso ao processo do poeta ocorreu por meio de uma cópia fornecida pelo próprio Nicolas Behr. Ao realizar o exame deste documento, deparei-me com algumas dificuldades, tais quais a ausência de páginas concernentes à defesa de Behr, a desordem das páginas que restaram do processo e não possuíam uma numeração

---

<sup>432</sup> Fotografia de Nicolas Behr simulando sua crucificação no mapa do Plano Piloto. Conf: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília. Ed. do Autor, 2005, p. 53.

<sup>433</sup> BARROS, José D' Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p.87.

padronizada, e a ilegitimidade da sentença final proferida pelo juiz Petrócio da Silva. No intuito de amenizar as carências aludidas, recorri à publicação parcial do processo de Nicolas em seu livro *Restos Vitais*<sup>434</sup>.

Antes de adentrar os meandros do processo em si, seria pertinente esclarecer o contexto e a natureza do pleito judicial, no qual Nicolas Behr foi réu. O poeta foi preso pelo *DOPS*, órgão que colaborava com sistema repressivo da ditadura:

*(...) tanto os DOPS (Departamento de Ordem política e Social, de âmbito estadual), como as delegacias regionais do DPF (Departamento de Polícia Federal) prosseguiram atuando também em faixa própria, em todos os níveis de repressão: investigando, prendendo, interrogando, e, conforme abundantes denúncias, torturando e matando.*<sup>435</sup>

Mas é necessário salientar que o poeta foi indiciado em um inquérito policial civil e foi julgado por um foro também civil. Isso ocorreu porque Nicolas não foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional: “(...) que estabelece punições aos crimes que visem atingir o Estado em sua segurança interna e externa”<sup>436</sup>, ou seja, Behr não foi considerado um criminoso político. Logo, o escritor não foi submetido a um inquérito policial militar (IPM), e nem foi julgado por um tribunal militar, procedimentos corriqueiros para os opositores do regime durante a ditadura.

Behr, então com vinte anos recém completados, foi preso em flagrante, por volta das quinze horas do dia 15/08/1978<sup>437</sup> no apartamento de seus pais localizado na superquadra 415 sul, bloco: F, apartamento 303. Seu processo é o nº 187/78 que tramitou na 8ª Vara Criminal do Distrito Federal. Oficialmente, Nicolas Behr foi detido e julgado por comercializar escritos considerados obscenos. Tal fato enseja o diálogo com Fico, e suas considerações sobre o regime militar, no qual: “Outra forma corriqueira de incriminar alguém era acrescer às supostas acusações de ‘subversivo’ a pecha de imoral.”<sup>438</sup>.

Censurar e reprimir manifestações artísticas que afrontavam os preceitos morais da ditadura foi uma prática recorrente durante os governos militares. Em 1973: “o *Diário Oficial da União* divulgou a decisão de Alfredo Buzaid proibindo, em todo território

---

<sup>434</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005.

<sup>435</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 74.

<sup>436</sup> Idem, *ibidem* p.189.

<sup>437</sup> 8ª Vara Criminal DF. Processo nº 187/78. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 1

<sup>438</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.101.

nacional, a publicação de *As gravuras eróticas de Picasso*<sup>439</sup>. O compositor com o maior número de canções censuradas durante o regime ditatorial foi o cantor de música romântica Odair José, superando até mesmo autores de músicas engajadas e de protesto:

*Odair José incomodava os censores na linha “moral e bons costumes”, e teve o número recorde de 47 títulos tesourados, começando com “Em qualquer lugar”, que foi proibida na íntegra por um texto “descritivo de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual”.*<sup>440</sup>

Com a posse de Orlando Geisel na Presidência da República em 1973, o governo brasileiro saiu do *sufoco* e adentrou a fase conhecida como *distenção política*, na qual alguns aspectos repressivos da ditadura foram amenizados.

O fim das proscricções editoriais ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 1975, prenunciou a suavização da censura empregada pelo governo militar. Desse modo: “O processo de distenção política de Geisel dera um passo à frente. Pela primeira vez, desde 1968, a ditadura reduzira seu raio de alcance, abrindo mão, publicamente, de um instrumento de arbítrio”<sup>441</sup>. Durante uma reunião do Alto-Comando das Forças Armadas, também em 1975, um oficial reclamou do esmorecimento judicial no combate aos crimes políticos: “Nós sentimos que a lei de segurança nacional precisava ser revista para dar flexibilidade maior aos tribunais militares, permitindo um maior rigor porque o que sente, ultimamente, é um abrandamento das punições aos que conspiram contra a segurança nacional.”<sup>442</sup>. No início de maio de 1977, estudantes da Universidade de São Paulo realizaram a primeira passeata de rua desde 1968: “Na primeira semana de maio a Universidade de São Paulo iniciou uma greve que tirou 60 mil jovens das salas de aula, levando 10 mil às ruas, onde se viram aplaudidos pela população.”<sup>443</sup>.

Mas a *distenção* foi igualmente um processo contraditório e gradual, pois ainda havia resquícios da repressão estatal. As manifestações dos universitários em São Paulo repercutiram na capital federal, e, em junho de 1977, durante a greve da UnB, dois mil policiais ocuparam a universidade e prenderam 16 estudantes<sup>444</sup>. Ainda em 1977, com intuito de promover uma reforma no Judiciário e emendar dispositivos políticos e eleitorais

---

<sup>439</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.178.

<sup>440</sup> BAIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 54.

<sup>441</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 21.

<sup>442</sup> HENNING, Geraldo apud GASPARI, Elio. op.cit. p. 31.

<sup>443</sup> GASPARI, Elio. op.cit p. 407.

<sup>444</sup> Idem, ibidem, p. 494.

da Constituição: “Às oito da manhã de 1º de abril, 13º aniversário da ‘Revolução Redentora de 31 de Março de 1964’, Geisel reuniu o Conselho de Segurança Nacional. Valendo-se dos poderes do AI-5, fechou o Congresso por tempo indeterminado.”<sup>445</sup>.

Nessa época as organizações clandestinas de esquerdas já estavam desmobilizadas e as ações dos órgãos de segurança voltaram-se para o combate psicológico da oposição política: “A orientação do comandante do CODI/DOI do Rio de Janeiro incluía ‘guerra psicológica visando intimidação dos líderes subversivos mais atuantes, por meio de panfletos, artigos, telegramas, telefonemas e material de propaganda’”<sup>446</sup>. Foi neste contexto que realizou-se a *Operação Grande Rio*, no Rio de Janeiro:

*A operação tinha por objetivo principal desmoralizar personalidades tidas como comunistas e buscava “intimidar ou desencorajar a livre manifestação subversiva, especialmente por meio de prisões de subversivos (...) cadastrando-os (...) para comprometer suas atividades profissionais atuais e futuras”. A imprensa e os estudantes foram as principais vítimas dessa operação, desenvolvida durante 76, fase em que os órgãos de repressão buscavam novas vítimas que justificassem sua existência, pois a luta armada já estava derrotada.*<sup>447</sup>

A detenção de Nicolas Behr ocorreu neste cenário, durante a fase de combate psicológico à oposição política. Retrospectivamente, o poeta refletiu sobre o incidente: “Como que um cara, lá da 415 sul, fazendo livrinho mimeografado, *Chá com Porrada, Caroço de Goiaba*, pode representar perigo tão grande prum sistema militar, organizado, ditatorial? Como que a poesia pode mexer com isso também?”<sup>448</sup>. Uma das possíveis respostas para o questionamento de Behr, é, justamente, a fase de *distenção* em que se encontrava a ditadura, com seus órgãos repressivos desenvolvendo o combate psicológico a propaganda da esquerda e a pornografia:

*Justamente no momento em que o regime militar se abrandava, com o projeto de abertura política em andamento desde meados dos anos 1970, a censura de cunho moralista ganhava fôlego. Era preciso combater a onda de “pornografia” e “subversão” que inundava as diversas expressões culturais, protegendo o “bem-estar” e a “moral” da “família brasileira.”*<sup>449</sup>

---

<sup>445</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 361.

<sup>446</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 134.

<sup>447</sup> Idem, *ibidem*, p.133.

<sup>448</sup> Entrevista com Nicolas Behr realizada em sua residência, 13/03/2008. Conf: CD anexo.

<sup>449</sup> MARCELINO, Douglas Attila. “Chame o censor! Em tempos de abertura política, vigilantes dos ‘bons costumes’ cobravam mais repressão do governo contra liberalidades inaceitáveis”. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 3, nº 32, maio 2008. Rio de Janeiro: SABIN, p. 67.

## 4.1 O Inquérito Policial

O processo é formado pela fase policial (o inquérito) e pela fase judicial (a ação penal). Os principais documentos do processo são: a denúncia, o inquérito policial, a defesa, o interrogatório do réu e a sentença do Juiz.

Quanto ao inquérito policial: “O inquérito tem como objetivo a apuração sumária de um crime e sua autoria”<sup>450</sup>, desse modo, nesta fase, não existe a possibilidade formal de defesa do indiciado. Deve-se considerar ainda que: “(...) pela lei, o inquérito é peça meramente informativa, cujo objetivo é servir de base para o oferecimento de denúncia.”<sup>451</sup>, ou seja, não é atributo do inquérito policial incriminar ou condenar o indiciado, mas sim reunir dados e provas com propósito de oferecer a denúncia. Os principais documentos do inquérito são: *Mandato de Busca e Apreensão, Autos de Apresentação e Apreensão, Auto de Prisão em Flagrante, Relatório do Delegado, Nota de Culpa, Boletim de Vida Progressiva do Indiciado e Termo de Declarações*. O encarregado pelo inquérito policial de Nicolas Behr foi o Delegado do *DOPS*, Deusdet Cruz Sampaio. Na entrevista realizada com Behr, o poeta fez questão de recordar: “O cara que assina o processo todo, o delegado do *DOPS*, foi torturador, mesmo. Eu conheci gente que disse que foi torturada por ele.”<sup>452</sup>.

### 4.1.2 Mandato de Busca e Apreensão

O *Mandato de Busca e Apreensão* expedido pelo Delegado Deusdet Sampaio solicitou, especificamente, a apreensão dos livros *Caroço de Goiaba* e *Parto do Dia: Chá com Porrada*. Estes foram os últimos livros publicados pelo poeta antes de sua prisão, ambos em julho de 1978. Neste documento não houve referência ao teor dos livros, ou seja, não foi especificado se os conteúdos das obras eram de cunho pornográfico, político ou

---

<sup>450</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 173.

<sup>451</sup> Idem, *ibidem* p.174.

<sup>452</sup> Entrevista com Nicolas Behr realizada em sua residência em 13/03/2008. Conf: CD anexo.

poético. O nome de Nicolas Behr também não apareceu no Mandato, apenas o endereço referente ao seu domicílio, no qual deveriam ser apreendidos os livros.

O livro citado no *Mandato* como *Parto do Dia:Chá com Porrada*, na realidade eram duas obras diversas: *Parto do Dia* e *Chá com Porrada*. Mas, ao contrário de *Chá com Porrada*, o livro *Parto do Dia* ainda não havia sido lançado por Behr na época, fato que foi consumado apenas em julho de 1979, após a absolvição do poeta no processo. Mas como uma das capas do livro *Caroço de Goiaba*<sup>453</sup> indicia, uma prática freqüente do poeta consistia em inserir na capa de seus livros, referências a outras obras de sua autoria. No caso da citada capa de *Caroço de Goiaba*, temos, na parte inferior, abaixo do título do livro carimbado, a referência: “Nicolas Behr: Autor do ‘best-seller’ Iogurte com Farinha”. Outro exemplo encontra-se na última página da 15ª edição de *Iogurte com Farinha*, onde há a publicidade:

*Leia também*  
*Caroço de Goiaba*  
*Grande Circular*  
*(poemas com sabor bem Brasília)*  
*Chá com porrada*  
*vem aí o Parto do Dia*  
*aguardem...*  
*(edição mimeografada pelo autor)*<sup>454</sup>

Considerando esses vestígios, não seria imprudente admitir a hipótese de que na edição de *Chá com Porrada* referida no *Mandato de Busca e Apreensão*, constasse alguma alusão ao lançamento de *Parto do Dia*, e isto pode ter induzido a confusão dos policiais com os títulos. De qualquer maneira, o livro *Parto do Dia* não é mencionado nos outros documentos do processo.

### **4.1.3 Auto de Apresentação e Apreensão**

Os *Autos de Apresentação e Apreensão* discriminaram o material apreendido pelos agentes federais: 572 exemplares do *Chá com Porrada*, 208 livros *Grande Circular*, 266 cópias de *Vinde a mim palavrinhas*, 515 livros *Iogurte com Farinha*, 485 capas do livro

---

<sup>453</sup> Os livros de Nicolas Behr possuíam edições com capas diversas e a capa a qual me refiro pode ser encontrada em: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 55.

<sup>454</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 40.



*Iogurte com Farinha*, 86 volumes de *Caroço de Goiaba*, 173 cópias de *1 2 3*, 14 exemplares de *A Feira*, 152 cópias de *Trapo*, 36 obras intituladas *Safra 77*, 13 livros *Parto Normal*, 7 exemplares de *Musas*, 8 *Grito de silêncio*, 1 *Punhal - nº 1*, 2 revistas *Punhal - nº 2*, 7 cópias de *Punhal - nº 3*, 205 exemplares de *A caminho da zona*, 6 *Na corda bamba*, 12 livros *Kiprokó* e 68 cópias de *Poesia Quae Sera Tamen*. Todas as obras foram referidas no auto como livretos. Em outros documentos do inquérito foram citados livros que não figuram neste *Auto de Apresentação e Apreensão* como *Mademoiselle Furta-Cor*, de Armando Freitas Filho, *Cara a Cara – Poemas* e *Nó Cego - Poemas*<sup>455</sup>.

No *Auto de Apresentação e Apreensão*, os livros foram aludidos apenas por seus títulos, sem especificação do autor, com exceção de *Poesia Quae Sera Tamen*, cuja autoria foi atribuída a Virgílio Mattos. Mas as obras apreendidas possuíam diversos autores: *A Feira* era de Paulo Tovar, *Kiprokó* fora publicado um ano antes, por Turiba, no Rio, e *Safra 77* era de Sílvia Escorel. Havia, ainda, livros que configuravam parcerias de Nicolas com outros poetas: *Poesia Quae Sera Tamen* foi feito em conjunto com Virgílio Mattos, *1 2 3* era uma obra coletiva com Edimar Leite e Antônio Emílio, e *Trapo* foi escrito por Behr e Leonardo do Carmo. Embora não informe a autoria dos livros, o documento sublinhou que estes foram apreendidos na residência de Behr.

O silêncio do auto em relação à questão autoral pode ser interpretado como uma estratégia do *DOPS* para induzir o juiz da 8ª Vara Criminal ao raciocínio de que todos os livros eram de autoria de Behr. Esta indução inicial será concretizada no *Relatório* do Delegado Sampaio, como será visto mais à frente.

Quanto à questão da prova documental:

*A análise dos documentos restantes, que os réus assumiam como seus, revelava que não era lícito usá-los como prova indiciária. Levou tempo para que a Justiça Militar firmasse jurisprudência (decisão de instância superior, consagrando uma determinada interpretação da lei) no sentido de que a simples posse do material, ainda que considerado subversivo, não era crime, nem era prova da culpabilidade do acusado.*<sup>456</sup>

O trecho acima, assim como o texto do artigo 234 do Código Penal Brasileiro, que será explicitado na *Denúncia*, informa que a confecção, autoria ou posse de material subversivo ou obsceno não caracteriza delito. De qualquer modo, sustentar que Nicolas era

<sup>455</sup> 8ª Vara Criminal DF. Processo nº 187/78. *Auto de Apresentação e Apreensão*.

<sup>456</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p.185.

autor de todo material que colecionava e comercializava era uma tentativa de agravar moralmente e judicialmente imagem de Behr.

Os dados contidos no *Auto de Apresentação e Apreensão* revelam, ainda, duas questões relevantes. A primeira é relativa à fatura da produção de Nicolas Behr. No período aproximado de um ano, o poeta já havia publicado quatro títulos<sup>457</sup>: *Iogurte com Farinha* (08/1977), *Grande Circular* (06/1978), *Caroço de Goiaba* (07/78) e *Chá com Porrada* (07/1978). Neste auto, consta ainda, a apreensão de *Vinde a Mim Palavrinhas* (edição mimeografada), livro não incluído pelo autor em sua bibliografia oficial. No total, foram apreendidos 1647 exemplares de livros mimeografados de autoria exclusiva de Nicolas Behr (os livros elaborados em parceria foram excluídos da conta). Levando em consideração, que era o próprio poeta quem escrevia, editava, reproduzia e vendia seus livros de mão em mão, o número de 1647 exemplares indica uma produção abundante para um escritor independente.

Ao inventariar o material apreendido, o auto mencionou os livros *Kiprokó*, *A Feira* e *Safra 77* que eram de outros autores de Brasília, mas estavam sob a posse de Behr. Esta informação desvela o intercâmbio de livros entre autores, que era uma das práticas constitutivas da poesia conhecida como marginal. Para além da permuta literária, os poetas costumavam a vender livros de outros poetas. Por isso, foram encontrados sob a posse de Nicolas os 14 exemplares de *A Feira*, as 36 cópias de *Safra 77* e os 12 livros *Kiprokó*. O próprio Behr, ao comentar sobre as negativas que recebia quando oferecia livros ao público, ratificou a venda de livros que não eram seus: “Acontecem coisas do tipo no dia que eu estava lançando o livro da Silvia, ‘Safra 77’, as pessoas falavam que já tinham lido.”<sup>458</sup>.

A publicação de três livros de Behr entre junho e julho de 1978 sugere, conseqüentemente, uma intensificação das atividades de comercialização das obras nesse período. No mês seguinte, em agosto, o *DOPS* expediu o *Mandato de Busca e Apreensão* que culminaria com a prisão de Behr. Assim, uma versão para prisão de Behr, consta em matéria publicada pelo jornal *Folha de São Paulo*, por ocasião da absolvição de Nicolas em 31/03/1979:

---

<sup>457</sup> As informações relativas à bibliografia e suas respectivas datas foram extraídas de: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p.2.

<sup>458</sup> BEHR, Nicolas apud TORÍBIO, Lúcia. “Poeta, profissão: camelô”, In: *Correio Braziliense*, de 21 de dezembro de 1977.

*Em agosto do ano passado, quando Nicolas Behr resolveu lançar seu último livrinho mimeografado no “Bar do Poeta”, um botequim freqüentado por artistas, intelectuais e estudantes, passou a noite toda declamando em cima de uma mesa. Mas não é só intelectual que freqüenta o “Bar do Poeta”: alguns policiais ouviram Nicolas e no dia seguinte bateram à sua porta com um mandato para apreensão e busca.<sup>459</sup>*

Mas o próprio Nicolas, em duas entrevistas, indicou outras razões que ocasionaram sua detenção:

*Minha prisão foi um dos últimos casos de provocação da extrema direita. Fui denunciado por um professor de Moral e Cívica. Pensavam que eu era do PC, do PS, da Convergência Socialista. Foi na época da greve na UnB entre 77 e 78. Reviraram minha casa em busca de panfletos. Não acharam nada, mas como já haviam me prendido, resolveram me enquadrar no artigo 234 do Código Penal por porte de “material de cunho pornográfico”. Foi a desculpa que eles arrumaram.<sup>460</sup>*

Esta declaração de Behr, pronunciada dois anos após sua prisão, é o excerto de uma entrevista concedida a Chacal para o jornal *Correio Braziliense*. Nesse trecho, Nicolas revelou que foi denunciado por um professor durante o período de greve da Universidade de Brasília, entre 1977 e 1978. O poeta ainda sugeriu a conotação política de sua detenção, cogitando que as intenções originais da polícia eram apreender panfletos considerados subversivos pelas autoridades, e efetuar sua prisão como um indivíduo vinculado a organizações de esquerda. Por esse prisma, a prisão de Nicolas possuía semelhanças com as ações desenvolvidas pela *Operação Grande Rio*, como já foi abordado anteriormente. Já em outra entrevista:

*Eu acho que na época eles estavam procurando o mimeógrafo, porque na época tinha um movimento estudantil muito forte aqui em Brasília, em 76, 77. Os meus livrinhos eram mimeografados e os manifestos dos estudantes secundaristas e universitários eram mimeografados. Então, conclusão lógica: Nicolas imprime seus livros e imprime os panfletos da UnB (...) Mas outra razão talvez seja essa penetração que tinha no movimento estudantil... porque tinha muito livrinho em colégio, porta de bar. E me disseram que tinha um professor de Educação Moral e Cívica que achou esse livrinho e pediu pros caras me darem uma prensa. Uma menina me falou depois.<sup>461</sup>*

---

<sup>459</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 118.

<sup>460</sup> NICOLAS BEHR apud CHACAL, Ricardo. “‘Restos Mortais’ e o fim do poeta marginal”. In: *Correio Braziliense*, de 27 de junho de 1980.

<sup>461</sup> NICOLAS BEHR apud ROSSI, Wilton e TRINDADE, Vivaldo. “Cinco perguntas para Nicolas Behr”. In: *Verbo21: Cultura e literatura*. Disponível em <<http://www.verbo21.com.br/arquivo/91tx1.htm>>

Este depoimento de Nicolas Behr ao sítio da Internet *Verbo21* denota a estreita relação que existia entre o mimeógrafo e as publicações do movimento estudantil. E Behr responsabilizou esta identificação pela sua prisão, pois seus livros de poemas mimeografados foram associados aos panfletos estudantis mimeografados. E não eram apenas as autoridades policiais e militares que cultivavam a associação entre o aparelho de cópias e a subversão: “Um dia, fui vender um livrinho para uma senhora, e ela disse: ‘Eu compro. Mas eu não sou comunista... não sou comunista’”<sup>462</sup>. Este fragmento desvela a persistência da identificação entre mimeógrafo e comunismo também no imaginário da população civil. O poeta complementou os motivos de sua detenção afirmando que seus livros também possuíam trânsito intenso nos meios estudantis, tanto é que seu delator teria sido um professor de Educação Moral e Cívica, disciplina escolar responsável por incutir nos jovens valores como nacionalismo, o culto à pátria, e a estima pelo trabalho.

#### **4.1.4 Auto de Prisão em Flagrante**

O *Auto de Prisão em Flagrante* é um documento polifônico e complexo, e, bem por isso, sua perscrutação demandará maior cautela. O documento principiou com o depoimento do agente de Polícia Federal designado como condutor da operação de *Busca e Apreensão* na residência de Nicolas. Seguindo o auto, constam os depoimentos das testemunhas do flagrante, no caso, outro agente da Polícia Federal que integrou a operação de *Busca e Apreensão* e o porteiro de Behr, que presenciou a mencionada operação. Na seqüência, está registrado o interrogatório do poeta. As testemunhas, o condutor e o poeta foram inquiridos pelo Delegado Sampaio. Enquanto todas estas vozes e falas estão inscritas em um discurso jurídico, os testemunhos passam também pelas intervenções e filtros do Delegado Sampaio, condutor dos depoimentos. Dito isso, devemos considerar que: “De igual maneira, ao examinar como fonte um inquérito policial, o historiador ver-se-á tentado

---

<sup>462</sup> NICOLAS BEHR apud CHACAL, Ricardo. “‘Restos Mortais’ e o fim do poeta marginal”. In: *Correio Braziliense*, de 27 de junho de 1980.

a espiar por trás dos ombros do delegado, mas munido da consciência de que o próprio delegado é mais uma das vozes contraditórias que se juntam ao processo”<sup>463</sup>.

Segundo o depoimento do condutor da operação de *Busca e Apreensão*, o agente José Augusto de Oliveira, a diligência do *DOPS* que se dirigiu à residência de Nicolas, sabia previamente que lá: “(...) havia livretes de cunho pornográfico, de propriedade de NICOLAS BEHR (...)”<sup>464</sup>. O agente afirmou que ao cumprir o *Mandato*, confirmou que certos títulos de propriedade de Behr realmente possuíam teor obsceno. O agente Oliveira informou ainda que:

*(...) consoante dados colhidos do próprio NIKOLAUS, soube que os livros arrecadados e apresentados a esta autoridade são, na quase totalidade, de autoria de NIKOLAUS, e mimeografados num aparelho localizado na CLS-113, Bloco “A”, Loja 27, onde funciona uma casa fotográfica denominada “Fotslide”.*<sup>465</sup>

Nesse trecho do seu depoimento, José Oliveira, legitimado pela declaração do poeta, reforçou que a maioria dos livros encontrados foi elaborada por Behr. Também merece destaque, o emprego ambíguo do termo “aparelho” no depoimento do agente. O sentido mais evidente da palavra “aparelho” neste discurso, é a referência ao aparelho mimeógrafo localizado na loja comercial *Foto Slide*. Mas, devemos recordar que no jargão dos órgãos de repressão da ditadura, a palavra “aparelho” poderia significar o local de reuniões e operações consideradas escusas e ilegais. Assim, conforme este sentido entende-se que os livros eram mimeografados na loja *Foto Slide*, e que esta abrigaria, clandestinamente, um aparelho subversivo. Sendo o sujeito do discurso um agente do *DOPS*, é bem provável que ele soubesse as implicações de utilizar o termo neste contexto.

Durante a ditadura, pelo fato do mimeógrafo ser freqüentemente utilizado na propaganda feita pelas esquerdas foi produzida a associação entre mimeógrafo e subversão política. Assim, o mimeógrafo foi considerado: “(...) um meio proscrito (inclusive seus possuidores correndo o risco, na época, de serem processados penalmente) que serve à divulgação de textos com os mais variados tipos de protesto.”<sup>466</sup>. Cabe recordar, que o

---

<sup>463</sup> BARROS, José D’ Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 173.

<sup>464</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p.1.

<sup>465</sup> Idem, p.1.

<sup>466</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência: Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 66.

líder da organização subversiva ANL (Aliança Nacional Libertadora), Carlos Marighella, distribuiu o seu *Manual do Guerrilheiro Urbano* em formato de livros mimeografados<sup>467</sup>.

Infere-se, então, que o discurso do agente não era ingênuo, e visava identificar Behr com a figura do subversivo político. Tal hipótese é corroborada pela descrição da chegada do poeta ao *DOPS*:

*Em menos de dez minutos, a Veraneio na qual foi levado estacionou no pátio da Delegacia de Ordem Política e Social (Dops), no Setor Policial Sul. Um dos agentes comemorou com um colega o sucesso da missão, ao chegar na sede da Superintendência Regional da Polícia Federal: “Estouramos um aparelho na 415 Sul!”*<sup>468</sup>

A declaração supracitada, atribuída a um agente que havia participado da operação no apartamento do poeta, pode significar que, até aquele momento (a chegada de Behr à delegacia), a intenção dos policiais fosse enquadrar o escritor como criminoso político. É provável, que um exame mais criterioso do conteúdo dos livros, por parte do Delegado Sampaio no *DOPS*, tenha provocado a mudança no inquérito, que passou a caracterizar Nicolas como pornógrafo. De qualquer maneira, o inquérito tentava aproximar o escritor de pornografias do subversivo político.

Findo o depoimento do condutor, iniciaram-se os interrogatórios das testemunhas que presenciaram a prisão, o porteiro de Nicolas e o agente policial que acompanhava o condutor da operação. O primeiro a testemunhar foi o porteiro residente do bloco de Behr. Tarcísio José da Costa era pernambucano, tinha trinta e quatro anos e, segundo consta no auto, sabia ler e escrever. Tarcísio Costa testemunhou a prisão do poeta e prestou a seguinte declaração:

*(...) QUE NIKOLAUS vem confeccionando e vendendo os livretes há mais de um ano, esclarecendo que a venda se dá na praça de Brasília, não sabendo informar pormenores da comercialização desses livretes; QUE é sabedor o declarante de que os livros de autoria de NIKOLAUS e vendidos no comércio e ao público em geral, são de natureza pornográfica, inclusive o próprio declarante chegou uma vez a comentar com familiares seus de que esses livros ainda iriam dar problemas; QUE, por informação do próprio NIKOLAUS, sua genitora, senhora Thereza de Romer Behr, iria gostar muito da apreensão desses livros (...)*<sup>469</sup>

---

<sup>467</sup> GASPARI, Elio. *A Ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.141.

<sup>468</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 22.

<sup>469</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p.2.

O porteiro, que era também morador do bloco de Behr, provavelmente, partilhava uma pequena fração do cotidiano dos moradores do prédio. Sendo assim, sabia que Behr havia começado a redigir e vender livros desde meados de 1977. Tarcísio Costa ratificou para polícia que os conteúdos dos livros de Nicolas eram de *natureza pornográfica*, e confirmou a autoria e a comercialização dos livros, por parte de Behr.

O discurso do porteiro foi mediado pelo discurso jurídico e controlado pelo interrogatório do delegado. As expressões *natureza pornográfica* e *genitora* não eram usuais no vocabulário dos porteiros dos blocos do Plano Piloto. A expressão *cunho pornográfico* já aparecia duas vezes no depoimento do condutor da operação, José Augusto de Oliveira. É pouco provável que os dois depoentes (o agente condutor e o porteiro, na condição de testemunha) tenham se referido aos livros de Behr da mesma maneira. A utilização sistemática da mesma expressão (cunho ou natureza pornográfica) para designar o suposto delito do poeta, foi uma intervenção do delegado responsável pelo inquérito para caracterizar o crime de Nicolas. No *Auto de Prisão em Flagrante* e no *Relatório* de Deusdet Sampaio, apenas alguns fragmentos dos poemas de Behr foram citados como exemplos de pornografias, mesmo assim, oficialmente, toda produção poética de Nicolas foi classificada como pornográfica.

Ao admitir que possuía conhecimento acerca das pornografias contidas nos livros de Behr, o porteiro reconheceu que tinha acesso a esses livros e que seu conteúdo era constituído por pornografias, e não por poesias. Mas apesar de Tarcísio Costa ter admitido que manteve contato com os tais livros, o porteiro fez questão de alegar que não era conivente com os mesmos, mencionando os alertas expostos à família de Behr.

O depoimento do porteiro possui vestígios de medo e subserviência. Ainda que ditadura estivesse no período conhecido como *distensão*, a efígie da repressão e do *sufoco* ainda pairavam no imaginário da população civil. Nesse contexto, o porteiro presenciou a prisão de Behr e foi convocado a comparecer como testemunha ao *DOPS*, órgão que compunha o sistema de segurança nacional. Assumir o papel de testemunha despertou a precaução e o temor inscritos no depoimento de Tarcísio Costa. Assim, o porteiro assentiu em classificar a poesia de Nicolas como pornografia e confirmou o que esperavam o que ele dissesse na delegacia.

Mas mesmo testemunhando, ainda que involuntariamente, no inquérito contra o poeta, o porteiro excluiu qualquer possibilidade de colaboração dos pais de Behr no suposto delito. Primeiro, esclareceu que, apesar do apartamento pertencer a Anatol Behr, os livros apreendidos eram de propriedade de seu filho, Nicolas. E, no final de seu testemunho, rememorou que Thereza Behr, mãe de Nicolas, iria gostar da apreensão dos livros do filho. Desse modo, Tarcísio Costa equilibrava-se entre colaborar com a polícia e preservar seu emprego:

*Colocado na situação-limite de ser acusado de um crime, de ser inquirido por um inquisidor, ou mesmo de ser convocado como testemunha (quando terá de se pronunciar sobre algo que poderá afetar o grupo ou outros de seu campo de solidariedades) o indivíduo poderá ver potencializado ainda mais seu caráter contraditório.*<sup>470</sup>

Quanto às declarações do agente policial na condição de testemunha, há uma ressalva respaldada por considerações contidas na já referida obra organizada pela Arquidiocese de São Paulo<sup>471</sup>. Segundo esse clássico livro prefaciado por Dom Paulo Evaristo Arns, para que os autos policiais possuíssem plena validade legal perante os tribunais, eles deveriam obedecer algumas normas, dentre elas:

*Ora, o auto apresentado à Justiça Militar dava conta de que a apreensão fora testemunhada pelos próprios policiais que realizaram a diligência. A lei exige, porém, que o mesmo venha assinado por duas testemunhas e exclui a possibilidade de participantes da diligência policial servirem como testemunhas do ato.*<sup>472</sup>

Assim, o depoimento oficial do agente da Polícia Federal, Odenir Luiz da Costa, como testemunha no auto policial, poderia ser considerado inválido, ou, pelo menos, questionável, devido sua participação nas operações de *Busca e Apreensão* e na prisão em flagrante do indiciado.

O depoimento do agente policial Odenir Costa foi o terceiro, e comungou várias passagens com as outras declarações, como as referências aos *livretes de natureza pornográfica* e a propriedade do material. Senão, vejamos :

*(...) após a apresentação do Mandato de Busca e Apreensão, adentraram no apartamento onde arrecadaram inúmeros livretes de natureza pornográfica, bem*

---

<sup>470</sup> BARROS, José D' Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 170.

<sup>471</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

<sup>472</sup> Idem, *ibidem* p.190.



*como, foi preso em flagrante delito o indivíduo NIKOLAUS HUBERTUS JOSEF MARIA VON BEHR, proprietário do material encontrado e arrecadado (...)*<sup>473</sup>

Odenir Costa informou que *conforme dados colhidos no local*<sup>474</sup> os livros eram impressos em um mimeógrafo localizado na loja *Foto Slide*. A testemunha também confirmou que: “(...) quase que a totalidade dos livretos arrecadados é de autoria de NIKOLAUS, cujos livros são impressos para fins de comercialização entre o público em geral (...)”<sup>475</sup>. Assim, Odenir salientou a autoria e comercialização do material apreendido, por parte do indiciado. Por fim, o policial comentou que Behr, além de não oferecer resistência à prisão, auxiliou na arrecadação dos livros.

Após serem inquiridas as testemunhas, iniciou-se o interrogatório de Behr. Este não era propriamente o espaço reservado para sua defesa, mas era uma das únicas oportunidades do inquérito em que Nicolas podia se pronunciar e comentar as acusações que lhe estavam sendo imputadas. Ao fornecer seus dados de identidade, o poeta alegou que sua profissão era escritor de livros (e não de livretos). Nicolas declarou que: “(...) há um ano o interrogado vem escrevendo livretos tipo poesias, que são vendidos pelo próprio interrogado em colégios, em bares, portas de teatro, cinemas e outras localidades (...)”<sup>476</sup>. Estes são os únicos trechos do auto em que Nicolas foi representado como poeta ou escritor. Além disso, a apreciação desse fragmento do interrogatório de Behr, informa os locais de comércio dos seus livros. Ao invés de livrarias, os livros eram vendidos em escolas, bares, portas de cinema e teatro.

No curso do auto, Behr discriminou os livros que eram de sua autoria singular e os livros que foram forjados em parcerias, mas recusou-se a citar os nomes dos parceiros. O poeta esclareceu ainda que os livros *Nó Cego-Poemas*, *Cara a Cara-Poemas*, *Safra 77* e *A Feira* foram-lhe enviados pelos respectivos autores e que *Mademoiselle Furta-Cor* fora adquirido em uma livraria do Rio de Janeiro<sup>477</sup>.

Com referência ao mimeógrafo, assim foi aludido:

*(...) os livros, ou melhor, os livretos de autoria do interrogado, bem como os feitos com parcerias, são ou foram confeccionados, ou melhor, mimeografados em um*

---

<sup>473</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 03.

<sup>474</sup> Idem, p.03.

<sup>475</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p.03.

<sup>476</sup> Idem, p.04.

<sup>477</sup> Idem, p.05.

*aparelho (mimeógrafo) de propriedade de HERÁCLITO CAMBUY FILHO, proprietário do foto “FOTSLIDE”, localizado co CLS-113 (...)*<sup>478</sup>

Este fragmento proporciona algumas considerações. A primeira é o controle exercido pelo condutor do inquérito sobre o depoimento do indiciado. É desse modo, que o discurso procurou enfatizar que eram livretos, e não livros. Indo além, nesta ocasião, houve a cautela de se especificar, entre parênteses, o significado do termo “aparelho” como aparelho mimeógrafo. Isto pode ter decorrido da ambigüidade gerada pelo emprego do termo no depoimento do agente José de Oliveira.

Ficou evidente a preocupação do delegado em apurar o local e o proprietário do mimeógrafo, justamente pelo estigma de subversão que acompanhava este aparelho de produzir cópias. Mas Behr eximiu Heráclito de qualquer participação, pois: “(...) informa o interrogado, que o senhor HERÁCLITO não tem conhecimento do conteúdo dos livretos mimeografados pelo interrogado em seu aparelho, isto porque o interrogado aluga o mimeógrafo e pessoalmente imprime os livretos(...)”<sup>479</sup>. Este breve excerto do documento permite observar o método do processo editorial do poeta. Assim como outros poetas contraculturais (refiro-me a Chacal e Charles no Rio, e cito o Sóter em Brasília), Behr editava e imprimia pessoalmente seus livros em um mimeógrafo.

A seqüência do auto consiste na explicitação pelo delegado Sampaio, dos trechos da poesia de Behr que foram considerados como pornografias e críticas à ditadura. Posto isso, através do exame dos fragmentos selecionados para incriminar Nicolas, pretendo apurar como o *DOPS* construiu um sentido pornográfico e subversivo para os textos do poeta:

*Ler é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas seqüências. Não é encontrar o sentido desejado pelo autor, o que implicaria que o prazer do texto se originasse na coincidência entre o sentido desejado e o sentido percebido, em um tipo de acordo cultural, como algumas vezes se pretendeu, em uma ótica na qual o positivismo e o elitismo não escaparão a ninguém. Ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido. A leitura é uma revelação pontual de uma polissemia do texto literário.*<sup>480</sup>

---

<sup>478</sup> Idem, p.05.

<sup>479</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p.05.

<sup>480</sup> GOULEMOT, Jean Marie. “Da leitura como produção de sentidos”. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 108.

Como indica Goulemot, os textos possuem diversos significados e, assim como aspiro desvelar os sentidos produzidos pelo delegado Sampaio, a partir da obra de Nicolas, ambiciono, igualmente, investigar outras possíveis acepções presentes nos poemas do réu em questão.

Indo além, objetivo contrastar os poemas que figuram no auto com os que não foram citados, mas constam nos livros apreendidos. A observação dos poemas e trechos que não foram mencionados no documento policial traduz silêncios e artifícios que contribuem na estratégia do *DOPS* para inculpação do poeta.

Para realizar esta tarefa, utilizarei como parâmetro o livro *Restos Vitais*<sup>481</sup> de Nicolas Behr, que foi publicado em 2005, e consiste em uma compilação da maioria dos poemas que figuram nos cinco primeiros livros mimeografados do autor.

Do livro *Chá com Porrada*, o delegado selecionou poucos versos para figurar no inquérito: “xingar um cara desse de filha da puta dá cadeia?; tanta merda pra tão pouco cú ; amai-vos uns aos outros e o resto que se foda”<sup>482</sup>.

Aparentemente, o critério para escolha desses fragmentos de *Chá com porrada*, foi à recorrência a palavras consideradas indecorosas. Deste modo, na apropriação que o delegado Sampaio realizou dos textos de Behr, tais termos de baixo calão foram ressignificados em pornografia, pois: “O leitor reinventa, distorce, modifica um texto. Retrabalha o discurso deslocando sentidos e atribuindo novos”<sup>483</sup>.

De *Iogurte com Farinha* foram destacados:

*e por falar nisso... bem, é melhor não falar nisso - quem sabe se não vou deixar putado alguém com influência no governo?; o pai berra - e no filho nascem chifres – a mãe pasta no jardim da praça – o pai prefere a grama do vizinho entre os seios da filha mais velha brotam mamas – mas apesar de tudo – não aconteceu nada e unida a família bovina vai pro curral*<sup>484</sup>.

O primeiro dos poemas extraídos do *best-seller* de Nicolas Behr, conjugava um termo de baixo calão (*putado*) com uma referência ao governo. A seleção desse fragmento textual pelo delegado Sampaio, insinuava sua intenção de enfatizar e aproximar pornografia e subversão na obra de Behr. Como já foi mencionado, a associação entre o comunismo e o

---

<sup>481</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005.

<sup>482</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 05.

<sup>483</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 61.

<sup>484</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 05.

imoralismo era uma técnica recorrente no período da ditadura: “A acusação infundada de “desvio” sexual também era usada para ‘confirmar’ a inculpação de comunista, de subversivo ou de corrupto. Deste modo, para comunidade de informações, agravava a situação de um suspeito supô-lo envolvido em atividades sexuais não usuais.”<sup>485</sup>.

Explorando sentidos possíveis do poema, apreende-se a referência à censura prévia praticada na ditadura (*bem, é melhor não falar nisso*). A liberdade de expressão era cerceada devido à acirrada censura estatal imposta aos meios de comunicação, aos artistas e a população civil. Assim, os indivíduos preferiam silenciar sobre determinadas questões, principalmente as políticas, que poderiam causar repercussão no governo. Em uma análise dos tipos de censura comuns a literatura independente da época, Míccolis constatou que: “A primeira era a autocensura: na escolha temática já havia um direcionamento censório por parte do autor que, para não comprometer sua *imagem*, muitas vezes abordava assuntos que não acarretassem reações negativas ou perigosas à sua própria integridade física”<sup>486</sup>.

Infere-se ainda que indignar alguém com influência no governo era temeroso. Durante os *Anos de chumbo* da ditadura, uma crítica ou opinião emitida contra o Estado era suficiente para tornar alguém suspeito de subversão, gerando implicações desproporcionais ao enunciado inicial.

Mas o trecho reproduzido pelo delegado no auto, suprimiu o último verso da segunda estrofe e toda a terceira estrofe do mesmo poema publicado em *Restos Vitais*. Vejamos como o referido poema foi publicado em 2005:

*e por falar nisso...<sup>487</sup>  
bem, é melhor não falar nisso*

*quem sabe não vou deixar puto  
alguém com influência no governo?  
com amigos na polícia?*

*eu é que não vou  
cair nessa conversa  
de que todos são iguais perante a lei*

---

<sup>485</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.102.

<sup>486</sup> MÍCCOLIS, Leila. “Literatura inde(x)pendente”. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência: Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 66.

<sup>487</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 21.

A exclusão destes últimos versos do auto policial realçou a referência que Nicolas fez ao governo. Assim, pode-se interpretar o silêncio do *DOPS* em relação ao resto do poema, como a intenção de enfatizar a crítica de Behr aos membros do poder Executivo. Mais uma vez, a deliberação do *DOPS* era associar Nicolas com a subversão. A observação do poema na íntegra sugere, ainda, que a polícia também constituía o esquema repressivo da ditadura e que o poder judiciário estava praticando arbitrariedades legais.

Do mesmo livro *Iogurte com Farinha*, o delegado Sampaio destacou o poema que trata das relações familiares no período. Pode-se cogitar que o poema alude ao lado animalesco dos seres humanos, ou as afinidades entre as pessoas e os animais, pois, gradualmente, enquanto transcorre o poema, os familiares são metamorfoseados em animais bovinos (*e no filho nascem chifres; a mãe pasta no jardim da praça*). Outro sentido que reveste este poema denota a hipocrisia e a letargia que perpassam o relacionamento entre os membros da mesma família, pois *apesar de tudo – não aconteceu nada e unida a família bovina vai pro curral*. Provavelmente, foi por portar representações de uma família moralmente contraditória e em conflito (*o pai berra e prefere a grama do vizinho*), e conter uma alusão aos seios da filha (*entre os seios da filha mais velha brotam mamas*), é que tal poema foi selecionado para figurar no auto como pornografia.

Detendo-me em poemas de *Iogurte com Farinha* que não foram mencionados no auto, deparei-se com outros versos que tratam, também, da questão da censura prévia, mas de maneira mais sutil, sem referir-se nominalmente ao governo:

*eu sei que errei*<sup>488</sup>  
*mas prometo*  
*nunca mais*  
*usar a palavra certa*

O autor inaugurou o poema reconhecendo seu erro e prometendo nunca mais cometê-lo. Mas, no verso final, a afirmação de que utilizava a *palavra certa*, transforma a significação inicial do texto. Posto isso, o poeta admitiu seu erro segundo as regras da ditadura (utilizou uma palavra proscrita pelo regime), e, implicitamente, prometeu que iria se autocensurar, nunca mais utilizando a palavra que ele considerava certa. Ora,

---

<sup>488</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 24.

possivelmente, tal poema foi excluído do auto por não conter referência direta e clara ao governo, e nem vocábulos licenciosos.

O pequeno livro *Vinde a mim palavrinhas-fala ao trono* (não confundir esta edição mimeografada com a coletânea homônima publicada em 2005) colaborou no auto com as paródias do *Dia do Fico*. Este livro, confeccionado antes de *Caroço de Goiaba*, não consta na bibliografia elencada em *Restos Vitais* por possuir poucos poemas. Mas a série de paródias ao discurso de D. Pedro I, pronunciado na data que ficou conhecida por *Dia do Fico*, também figura em *Caroço de Goiaba*:

*se é para o bem de todos e felicidade geral da nação diga ao povo que o rei foi dar uma cagadinha; se é para o bem de todos e felicidade geral da nação diga ao povo que mande o rei à Pátria que o pariu; se é para o bem de todos e felicidade geral da nação diga ao povo que o rei foi dar outra cagadinha.*<sup>489</sup>

Novamente, surge como critério de seleção do *DOPS* a utilização de turpilóquios, como *cagadinha* e o trocadilho *pátria que o pariu*, conjugados a uma alusão ao governo ditatorial. Independente da intenção do autor no poema, pois: “O leitor, por sua vez, reinterpreta o texto e lhe confere novas significações, que podem ou não concordar com as intenções originais do narrador”<sup>490</sup>, a referência a um *rei*, termo cuja representação mais difundida é a figura centralizadora com poderes absolutos, em plena ditadura militar, evoca, entre outros sentidos, as afinidades entre o monarca e o ditador. Explorando as metáforas do poema, presumo que o *rei foi dar uma cagadinha* poderia significar que o ditador estava cometendo um equívoco.

Mas alguns poemas da série de paródias não foram incluídos no auto:

*se é para o bem de todos*<sup>491</sup>  
*e felicidade geral da nação*  
*diga ao povo*  
*que o rei é o novo*  
*bobo da corte*

*se é para o bem de todos*<sup>492</sup>  
*e felicidade geral da nação*  
*diga ao povo*  
*que direitos, direitos,*  
*humanos à parte*

Esses dois poemas excluídos do inquérito não possuíam vocábulos de baixo calão em seus versos, mas no contexto de um regime ditatorial, portavam ironias ao governo

---

<sup>489</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. Auto de Prisão em Flagrante nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 06.

<sup>490</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 61.

<sup>491</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p.71.

<sup>492</sup> Idem, *ibidem*, p. 73.

estabelecido. No primeiro poema, o *rei*, que conjeturo ser uma representação do presidente ditador do Brasil, transforma-se no *novo bobo da corte*. Desse modo, o poema pode significar um escárnio velado à ditadura militar. Mas podemos especular outros sentidos para esses versos, que são a apropriação de um discurso histórico.

Ao ratificar sua permanência no Brasil, em janeiro de 1822, D. Pedro I contestou a determinação das Cortes (espécie de parlamento liberal português), que exigia seu retorno ao país lusitano:

*O alvo da pressão metropolitana pelo retorno do rei volta-se agora para o regente: em 21 de setembro de 1821, um decreto determina seu retorno imediato. Essa medida tinha sua razão de ser, pois assim evitava-se o risco do retorno do Rio de Janeiro à condição de sede do Império após a morte de D. João VI. Porém, D. Pedro resiste a essas pressões e, em 9 de janeiro de 1822, torna pública sua decisão de permanecer no Brasil.*<sup>493</sup>

Apesar de D. João VI já haver sido repatriado, a recusa de Pedro I em retornar a Portugal constituiu um empecilho para as intenções das Cortes em restabelecer o monopólio do comércio colonial com o Brasil. Desse modo, *para o bem de todos e felicidade geral da nação* (já que as elites brasileiras eram a favor da permanência do regente), a decisão de D. Pedro I não só manteve a autonomia do Brasil, como culminou com a independência do país meses depois. Assim, D. João VI, o *rei* que voltou para metrópole, foi representado no poema como o *novo bobo da corte*.

Já no outro poema da série, a crítica a ditadura militar é mais evidente, pois a tortura a presos políticos foi um expediente corriqueiro utilizado pelos órgãos de segurança e configurou um desrespeito aos direitos humanos por parte do governo brasileiro. Aparentemente, estes poemas foram suprimidos do documento policial por não haver palavras indecorosas em sua composição. Devemos ressaltar que a intenção do *DOPS* era enquadrar Nicolas por comercializar pornografias.

Em *Grande Circular*, os conteúdos que despertaram a atenção do delegado foram às ilustrações relacionadas ao Congresso Nacional:

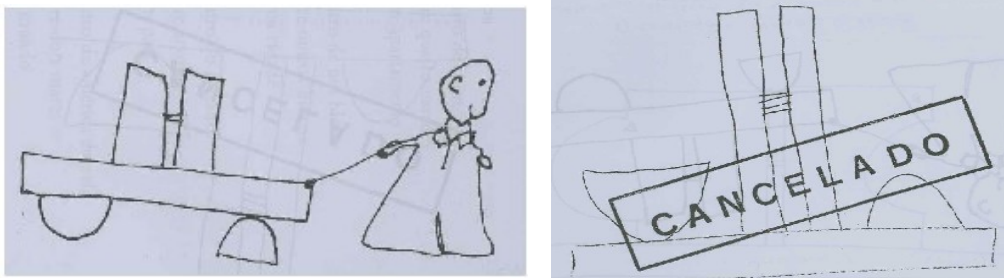
*Contém um desenho do Congresso Nacional e de uma criança, que significa que uma criancinha está brincando com o Congresso Nacional, como se fosse um carrinho de brinquedo; na página seguinte, vê-se outro desenho do Congresso*

---

<sup>493</sup> DEL PRIORE, Mary & VENÂNCIO, Renato. *O livro de ouro da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p.201.

Nacional com o carimbo de “CANCELADO”, o que significa que “está fechado”; em outras páginas há também desenhos do prédio do Congresso Nacional com colunas semelhantes à do Palácio do Planalto, cujo o entendimento é de que o Congresso Nacional está sob interferência do Executivo, sem qualquer autonomia própria, isto é, de seus representantes (...).<sup>494</sup>

495



Desta vez, além de discriminar o conteúdo considerado suspeito, o delegado explicitou os sentidos que apreendia dos poemas de Behr. As referências aos excessos da ditadura através das representações de um Congresso Nacional desmobilizado e fragilizado incomodaram o *DOPS*, mas não eram infundadas, pois: “Fechado duas vezes, o Congresso teve cassados 281 parlamentares”<sup>496</sup>. Embora a instituição funcionasse em um sistema de bipartidarismo, a representatividade política da oposição (MDB) era considerada inexpressiva por alguns analistas:

*Embora, aqui e ali, houvesse contatos respeitosos entre os dirigentes estudantis e alguns poucos parlamentares do MDB, o partido como um todo era visto como um brinquedo na mão dos militares, criado com o único objetivo de ajudar a botar de pé um simulacro de Congresso e um arremedo de democracia.*<sup>497</sup>

As representações contidas nos poemas de Behr repercutiam e difundiam a insatisfação com a situação política presente na imprensa, na arte e na população civil. O fechamento da instituição parlamentar pelo poder Executivo foi abordado no desenho em que o Congresso está carimbado com a palavra “cancelado”, e a supremacia do Executivo sobre o Legislativo foi aludida na ilustração do Congresso com as colunas de mármore branco do Palácio do Planalto substituindo as torres do Senado e da Câmara. Foi

<sup>494</sup>Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p 05.

<sup>495</sup> Imagens retiradas de: BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005.

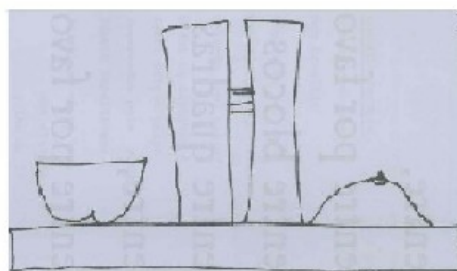
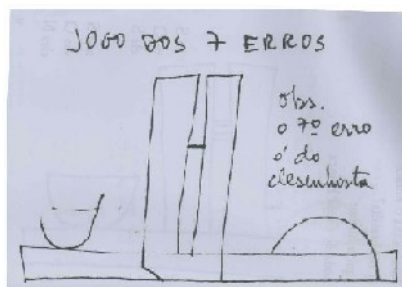
<sup>496</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 227.

<sup>497</sup> MARTINS, Franklin. “Prefácio”. In: GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos Estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora da UnB, 2002, p.20.



mencionado ainda, o desenho do Congresso Nacional sendo conduzido, através de um fio, por uma criança, como se fosse um carrinho de brinquedo. Era a imagem de uma instituição enfraquecida, impedida de exercer plenamente seus poderes legislativos devido às restrições impostas pelo governo militar. Assim, sem assustar ninguém, e sem exercer função política relevante, o Congresso brasileiro era relegado a brinquedo de criança. Pelas ilustrações destacadas, infere-se que o critério seletivo adotado pelo delegado Sampaio era a referência a um contexto político caracterizado por abusos do poder Executivo e por um Congresso Nacional debilitado. Possivelmente, o delegado pretendia realçar a faceta oposicionista de Nicolas Behr.

Após refletir sobre as menções do auto, vou debruçar-me nas omissões de poemas e desenhos em *Grande Circular*. Não foi relacionada pelo auto, a ilustração do Congresso erótico, com um seio no local da cúpula do Senado e com nádegas substituindo a Câmara<sup>498</sup>. Dentre as diversas representações que afloram desta imagem, podemos entender o Congresso como uma instituição promíscua e, portanto, sem lealdade para com seus compromissos políticos e democráticos. O silêncio em relação ao desenho pode ter ocorrido, talvez, pela crítica ao Executivo não estar explícita. Também não foi citada a imagem do Congresso Nacional com a seguinte legenda: “Jogo dos 7 erros. Obs. O 7º é do desenhista”<sup>499</sup>. No caso, o erro do desenhista era uma pequena lacuna no traço que forma a cúpula da Câmara. O restante da imagem não apresenta defeitos aparentes, o que induz o leitor a pensar que os outros erros eram dos congressistas. Como na ilustração do Congresso erótico, o desenho dos setes erros foi omitido, provavelmente, por não portar críticas explícitas ao governo.



<sup>498</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 44.

<sup>499</sup> Idem, *ibidem*, p.46.

Por fim, vale registrar um poema de *Grande Circular* que, de maneira semelhante aos desenhos citados acima, foi silenciado nos autos:

*Como anda o humor<sup>500</sup>  
aí em Brasília?  
aqui o humor  
anda de chapa branca*

A chapa de cor branca era a placa utilizada pelos automóveis oficiais do governo. Desse modo, entende-se que só estava feliz, ou bem humorado quem estava do lado do governo. Além disso, o poema repercute a representação que identifica Brasília com o poder público.

O auto, através do delegado, interpelou o indiciado a reconhecer, nos diversos livros, a autoria dos enunciados que corresponderiam as supostas pornografias e alusões ao governo estabelecido. Além dos versos e desenhos supracitados, realmente compostos por Behr, o auto imputou ao poeta outros fragmentos que não eram de sua autoria, como o livro *Mademoiselle Furta-Cor*, de Armando Freitas Filho: “contendo gravuras obscenas e todo seu teor é composto de frases pornográficas”<sup>501</sup>, trechos de *Safra 77*, de Sílvia Escorel, passagens de Virgílio Mattos na parceria *Poesia Quae Sera Tamen*, e uma frase de Sóter em *Grande Circular*. É razoável supor que os livros citados pelos autos, *Mademoiselle Furta-Cor* e *Safra 77* estivessem identificados por seus autores, o que caracterizava a intenção do DOPS de agravar a acusação contra Behr.

Por que o poeta consentiu em assinar o auto que atribuía este material a sua autoria? Behr estava sendo acusado de um crime por uma autoridade policial, e sua condição de indiciado requeria cautela em seus depoimentos envolvendo outros indivíduos, pois isso poderia comprometer sua rede de relações e solidariedades sociais. Recordemos que Behr também se recusou a revelar o nome dos seus parceiros nos livros apreendidos. Como já foi dito em relação ao discurso do porteiro, prestar um depoimento oficial, seja na condição de testemunha, seja como acusado, é deparar-se com uma situação-limite, que amplifica as contradições do indivíduo. No caso de Nicolas, essas contradições exprimiram-se no reconhecimento da autoria de obras escritas por outros autores.

---

<sup>500</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

<sup>501</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p.6.

Após especificar os poemas considerados pornográficos, o delegado Sampaio ratificou a conotação política presente nos textos de Behr:

(...) *QUE nos livretes arrecadados em poder do interrogado além de pornografias vê-se constantemente frases de desrespeito não só ao regime vigente como a autoridades, inclusive em alguns dos livretes o interrogado deixa transparecer cunho político- ideológico, esclarecendo que realmente manifesta-se descontente com muitas coisas existentes no regime, como por exemplo falta de eleições diretas, vigência de atos de exceção, ocorrência de torturas a presos políticos, além de uma predominância direta do Poder Executivo sobre o Legislativo, deixando este último Poder sem qualquer autonomia de decisão (...)*<sup>502</sup>

Primeiramente, o delegado Sampaio constatou que constam nos livros de Behr, *frases de desrespeito não só ao regime vigente como a autoridades*, realçando que Nicolas desacatava tanto o governo, como as autoridades estabelecidas. As acusações que pairavam contra Behr estavam sintonizadas com o contexto repressivo da ditadura, como atesta a obra *Brasil Nunca Mais*: “Neste terceiro e último grupo foram computados 18 processos em que, segundo as peças de acusação, a Segurança Nacional teria sido violada por palavras e atitudes de cidadãos que teceram críticas, ofensas ou ataques a autoridades constituídas.”<sup>503</sup>

O delegado concluiu também, que o material possuía *cunho político-ideológico*. A utilização da expressão *cunho político- ideológico* pelo delegado Sampaio, reforçou ainda mais o sentido subversivo dos textos, pois segundo Bobbio, um dos significados que revestem a palavra ideologia é: “um conjunto de idéias e de valores respeitantes à ordem pública e tendo como função orientar os comportamentos públicos coletivos”<sup>504</sup>. Nesta perspectiva, a ideologia é um conjunto de normas e concepções que sugerem comportamentos coletivos relativos à esfera pública. Desse modo, a expressão *cunho político-ideológico* empregada pelo delegado no contexto do inquérito, remete aos princípios e ideais enunciados por Behr, cuja função seria instigar comportamentos públicos coletivos. Como essas formulações e valores propagados por Behr eram manifestações de crítica e oposição à ditadura militar (o delegado registra que Nicolas *realmente manifesta-se descontente com muitas coisas existentes no regime*), tornava-se

---

<sup>502</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 6

<sup>503</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p.163.

<sup>504</sup> BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 585.

perigosa (e até criminosa) sua ampla circulação, devido ao seu potencial para orientar comportamentos. A seguir, foram elencadas as razões da insatisfação política de Nicolas, como a vigência dos Atos Institucionais, a utilização sistemática da tortura em presos políticos, a extinção das eleições diretas e a desmobilização do Congresso Nacional.

Ao ser interpelado no final do auto, Behr confirmou ter recebido o jornal *Convergência Socialista*, confeccionado pela organização homônima. Embora tenha admitido que fosse simpatizante da referida organização, o poeta fez a ressalva de não ter trabalhado em prol desta<sup>505</sup>. O delegado especulava que Behr fosse um membro de organizações de esquerda que atuasse na distribuição de material considerado subversivo. Posto isso, o questionamento sobre o jornal *Convergência Socialista*, visava revelar os supostos vínculos de Behr com a subversão. Ainda assim, sobra uma dúvida: Se o jornal *Convergência Socialista* não foi citado no *Auto de Apresentação e Apreensão*, porque o delegado supôs que Behr recebeu a publicação?

As suspeitas de simpatizante da esquerda que pairavam contra Behr, não era uma exceção no meio dos escritores e intelectuais durante o regime militar. Em ficha do *SNI* datada de 1976, o poeta João Cabral de Mello Neto foi retratado da seguinte forma: “(...) Embora não existam elementos que possam caracterizá-lo como militante comunista, os registros existentes sobre sua atuação e seus trabalhos literários, levam-nos a classificá-lo como elemento ‘simpatizante’, ou no mínimo de tendências esquerdistas”<sup>506</sup>. Dessa maneira, além dos militantes da esquerda, o governo também se inquietava, também, com os simpatizantes do comunismo.

Ao ser inquirido sobre as supostas obscenidades e pornografias, Nicolas: “(...) esclareceu que traduzem sua frustração bem como a insatisfação reinante em decorrência da época em que vivemos, sendo, na sua essência um desabafo do interrogado face às incoerências existentes não só no Brasil em vários outros países”<sup>507</sup>. O que era considerado pornografia pelo *DOPS*, significava, sob a ótica de Behr, um desabafo composto por insatisfação e frustração, derivados das contradições que se perpetuavam no mundo e no Brasil.

---

<sup>505</sup> As informações sintetizadas neste parágrafo constam em Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 6.

<sup>506</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 117.

<sup>507</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 6.

O interrogatório de Nicolas Behr no *Auto de Prisão em Flagrante* revela detalhes sobre sua produção literária<sup>508</sup>. O poeta estimou que, até a data de sua prisão, ou seja, no intervalo de um ano, já havia imprimido mais de dez mil livros. Este dado corrobora com os 1647 livros de sua autoria apreendidos no momento de sua prisão, para caracterizar o impressionante vigor da produção independente de Behr. Nicolas declarou a polícia que seus livros não possuíam registros oficiais, como a patente de direitos autorais, o que levou o delegado Sampaio a concluir que tais livros eram de circulação ilegal. O poeta afirmou que auferia lucros com o comércio de livros e que a obra de maior aceitação pelo público havia sido *Iogurte com Farinha*. Além disso, Behr informou que seus pais não participavam de qualquer etapa, seja da produção, seja da comercialização dos livros, inclusive desconheciam o conteúdo dos mesmos.

Em todo *Auto de Prisão em Flagrante*, Behr nunca foi referido pelas autoridades ou testemunhas, como poeta, seus poemas foram classificados como pornografias e como frases de desrespeito às autoridades, e seus livros foram denominados de livretos. Segundo o francês Roger Chartier:

*As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.*<sup>509</sup>

Destarte, o *DOPS* estava elaborando representações relativas à poesia de Nicolas, da maneira como convinha às suas intenções e motivações políticas. Conseqüentemente, vocábulos de baixo calão foram representados como pornografia, os livros eram representados como livretos e os poemas eram aludidos como frases ou escritos. A forma como os fragmentos dos poemas foram citados nos autos, dispostos em linha reta, como frases<sup>510</sup>, e não nos seus formatos originais de versos, colaborava para descaracterização da obra de Nicolas como poesia.

---

<sup>508</sup> As informações aqui rephraseadas podem ser encontradas no Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 06/07.

<sup>509</sup> CHARTIER, Roger. *História Cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 17.

<sup>510</sup> Nesta dissertação, optei por reproduzir os fragmentos selecionados, pelo *DOPS*, para figurar no *Auto de Prisão em Flagrante* de maneira idêntica à formatação do inquérito. Já quando analiso os poemas excluídos desse mesmo *Auto*, faço a citação no formato dos poemas em *Restos Vitais*.

## 4.1.5 Nota de Culpa e Boletim de Vida Progressa do Indiciado

Na *Nota de Culpa* assinada por Behr, consta que sua prisão em flagrante ocorreu: “em virtude de ter sido encontrado em seu poder livretes de cunho pornográfico”<sup>511</sup>. Ora, mas segundo o artigo 234 do Código Penal Brasileiro, a posse de material pornográfico configura crime apenas se for para fins de comércio, distribuição ou exposição. Nicolas Behr não foi preso em flagrante enquanto expunha ou comercializava seus livros, mas enquanto estava em sua residência. A *Nota de Culpa* foi assinada por Behr às 21 horas<sup>512</sup>, o que significa que o poeta ficou detido, pelo menos, por seis horas, já que sua prisão havia sido às 15 horas. Behr saiu do *DOPS* no mesmo dia, após pagar a fiança estipulada em três mil cruzeiros<sup>513</sup>.

Já o *Boletim de Vida Progressa do Indiciado*<sup>514</sup> é um breve informativo sobre a vida do indiciado sob o ponto de vista individual, familiar e sócio-econômico, como já indica o subtítulo do documento. No campo destinado ao preenchimento da profissão, Behr declarou que era escritor de poesias e que trabalhava em sua casa. Quanto à situação econômica, Nicolas afirmou que sua renda era proveniente da comercialização dos livros de poesia.

Um dos itens do *Boletim* solicitava que o indiciado explicasse o delito praticado. E Behr assim respondeu: “Devido a dificuldade de veicular minhas poesias pelas editoras, eu mesmo tomei a iniciativa de passar adiante o meu trabalho. Usando um mimeógrafo eu mesmo imprimia, montava e comercializava os livrinhos de poesias”<sup>515</sup>. Ao explicar seu suposto crime, o poeta justificou-se com a dificuldade de publicar seus livros por uma editora, esclarecendo que utilizava o mimeógrafo para reproduzir suas obras e depois vendê-las. Percebe-se pelo discurso de Nicolas, que o poeta até aspirava ter seus livros vinculados a uma editora, mas devido às restrições impostas por estas, ele optou por realizar pessoalmente o processo editorial e comercial. A marginalidade era mais uma imposição do que uma opção:

---

<sup>511</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Nota de Culpa*.

<sup>512</sup> Idem.

<sup>513</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Fiança*.

<sup>514</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Boletim de vida progressa do indiciado*.

<sup>515</sup> Idem.

*A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas.*<sup>516</sup>

#### 4.1.6 Termos de Declarações

No dia dezesseis de agosto de 1978, o delegado Deusdet Sampaio assinou um despacho solicitando que Heráclito Cambuy Filho, proprietário do mimeógrafo no qual Nicolas Behr produzia suas cópias, e Edimar Leite e Antônio Emílio, parceiros de Behr no livro *1 2 3*, fossem intimados a comparecer a delegacia para prestar esclarecimentos.

No mesmo despacho, o delegado encaminhou a expedição de ofícios para as autoridades de Minas Gerais e de Goiás com intuito de colher as declarações de Virgílio Matos, co-autor de *Poesia Quae Será Tamen*, e Leonardo do Carmo, parceiro de Behr em *Trapo*.

Ao ser intimado a prestar depoimento no *DOPS*, Heráclito Cambuy Filho tinha vinte cinco anos, era Testemunha de Jeová, e era o proprietário do mimeógrafo e da loja *Foto Slide*<sup>517</sup>. No seu *Termo de Declarações*, o comerciante informou que Nicolas Behr apareceu em seu estabelecimento comercial pela primeira vez no início de 1978. Heráclito afirmou que, na ocasião, a intenção de Nicolas era fazer cópias do livro *Iogurte com Farinha*. Behr negociou com Heráclito o aluguel do mimeógrafo por trezentos cruzeiros, assim, segundo o comerciante, quem operava pessoalmente o aparelho de cópias era o poeta. Heráclito referiu-se aos livros de Behr como poesias, e, inclusive, declarou que já havia lido parcialmente o *Iogurte com Farinha*:

*QUE, NIKOLAUS passou então a usar o mimeógrafo da firma FOTSLIDE, imprimindo seus trabalhos, mas o declarante, não obstante alugar-lhe o mimeógrafo, sempre desconheceu o teor dos trabalhos ali elaborados, sabendo apenas que se tratavam de poesias que eram, após impressas, vendidas ao público; QUE, o declarante sempre teve em mente que os trabalhos de autoria de NIKOLAUS impressos em seu mimeógrafo referiam-se a assuntos ligados a poesias*

---

<sup>516</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 108.

<sup>517</sup> As informações que constam neste parágrafo estão presentes em Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Heráclito Cambuy Filho*.

*modernas, desconhecendo por completo que em seus textos houvessem pornografias ou mesmo idéias de natureza política.*<sup>518</sup>

Em seu depoimento, o comerciante reconheceu os textos de Behr como poesias modernas e não identificou as supostas pornografias e idéias políticas aludidas pelo *DOPS*. O proprietário do mimeógrafo se isentou de qualquer participação no suposto delito, ao declarar-se Testemunha de Jeová e afirmar que não permitiria que material político ou pornográfico fosse reproduzido em seu estabelecimento. A menção a sua opção religiosa foi um recurso para se representar como indivíduo que valorizava os bons costumes e a moral.

Um dos co-autores da obra *1 2 3*, junto com Nicolas, foi Edimar da Silva Leite, então com vinte anos, que no seu *Termo de Declarações*<sup>519</sup> comunicou que em junho de 1978, Nicolas o convidou para escrever um livro de poesias em conjunto. Edimar identificou os poemas de sua autoria no livro e:

*(...) embora reconheça haver palavras inseridas no trecho que escreveu como de cunho imoral, no entanto assevera que uma parte do povo considera como imoral e outra parte considera normal, por conseguinte, no entender do declarante, essas palavras tidas como imorais são normais, já se encontrando insertas no linguajar comum e cotidiano do povo.*<sup>520</sup>

Segundo as declarações de Edimar Leite, as palavras contidas em seus poemas poderiam ser consideradas imorais por parcela da população, mas eram de imoralidade relativa, pois outra parte das pessoas já incorporara tais termos em seu vocabulário cotidiano, considerando-os normais. Opondo-se a noção de que as palavras possuem significados intrínsecos, o depoimento de Leite evocou os diferentes usos e práticas que investem os vocábulos de significados diversos, até porque: “As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam”<sup>521</sup>.

Por fim, Edimar cientificou a autoridade de que entregou seus textos a Behr, e que este ficou responsável por mimeografar e comercializar o livro em questão, sendo que o

---

<sup>518</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Heráclito Cambuy Filho.*

<sup>519</sup> As informações constantes neste parágrafo foram retiradas do Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Edimar da Silva Leite.*

<sup>520</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Edimar da Silva Leite.*

<sup>521</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos.* Campinas, SP: Pontes, 2007, p. 42.



próprio Edimar *vendeu muito pouco*<sup>522</sup>. Edimar rechaçou, ainda, a possibilidade de ter lucrado com o livro, pois quem vendeu a maioria dos exemplares fora Nicolas Behr.

No dia seis de setembro de 1978 foi registrado o depoimento<sup>523</sup> do outro parceiro de Behr em *1 2 3*, Antônio Emílio da Costa. Antônio Emílio era auxiliar de enfermagem no Centro Cirúrgico do Hospital das Forças Armadas (HFA). O auxiliar de enfermagem afirmou que conheceu Nicolas através do amigo em comum, Edimar Leite. Antônio Emílio identificou os poemas de sua autoria no livro e esclareceu:

*QUE o livreto foi mimeografado na FOTO SLAID por iniciativa de NIKOLAUS; QUE o declarante não chegou a vender qualquer exemplar do aludido livreto, desconhecendo se seus parceiros chegaram a vendê-lo ao público; QUE não recebeu dinheiro pela confecção do livreto, isto porque o mesmo não foi feito para fins comerciais; QUE desconhece se NIKOLAUS procedeu a venda de “ 1 2 3”, no entanto é sabedor de que o aludido jovem vende obras de sua autoria ao público em geral.*<sup>524</sup>

As declarações de Antônio Emílio como depoente no *DOPS* transparecem o receio e a hesitação de um indivíduo que atuava profissionalmente em um órgão (HFA) relacionado, mesmo que indiretamente, ao regime militar. Logo, Antônio Emílio excluiu qualquer possibilidade de sua participação nos processos de reprodução e venda de *1 2 3*. Inclusive afirmou que a iniciativa de mimeografar o livro foi de Nicolas Behr. O declarante comunicou que ignorava se o livro estava sendo comercializado por seus parceiros e que não havia recebido dinheiro algum, pois o livro citado não possuía objetivos comerciais. Antônio disse que estava ciente de que Behr vendia suas obras ao público, mas hesitou em ratificar que o livro no qual foi co-autor havia sido comercializado. Em seu depoimento não houve qualquer referência ao suposto conteúdo pornográfico ou político dos livros.

Os ofícios 071/78-DOPS/CRP/SR/DPF/DF e 072/78-DOPS/CRP/SR/DPF/DF, de 21 de agosto de 1978, eram orientações para os respectivos Coordenadores Regionais Judiciários – SR/DPF de Goiás e Minas Gerais guiarem os *Termos de Declarações* de Virgílio Mattos e Leonardo do Carmo. As instruções expunham as intenções do delegado quanto aos *Termos de Declarações*. As orientações eram:

---

<sup>522</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Edimar da Silva Leite*

<sup>523</sup> As informações parafraseadas neste parágrafo podem ser encontradas em Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Antônio Emílio da Costa*.

<sup>524</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Antônio Emílio da Costa*.

1º) Se conhece o livrete intitulado “TRAPO/POESIA QUAE SERA TAMEN – a caminho da zona”, que ora lhe é exibido. 2º) Se foi parceiro de NIKOLAUS HUBERTUS JOSEF MARIA VON BEHR na autoria do aludido livrete. Em caso de positivo, indicar em suas declarações, as partes do livrete que são de sua exclusiva autoria. 3º) Se o declarante procedeu a venda nessa cidade, do livrete “TRAPO/POESIA QUAE SERA TAMEN – a caminho da zona” e de outros tipos, indicando, em caso positivo, que tipos de outros livretes vendeu<sup>525</sup>.

As diretrizes do delegado Sampaio permitem conhecer quais eram seus propósitos com os *Termos de Declarações* de Virgílio Mattos e Leonardo do Carmo. Inicialmente, o delegado parece querer confirmar as alegações de Behr, por isso, as primeiras orientações eram para indagar se os declarantes reconheciam os livros *Trapo* e *Poesia Quae Sera Tamen*, e se realmente haviam sido parceiros do poeta brasileiro. Confirmadas essas informações, o delegado gostaria que fossem discriminados os trechos de autoria exclusiva dos declarantes de Minas Gerais e de Goiânia. Assim sendo, seria possível distinguir o que foi escrito por Behr do que foi escrito por seus parceiros. A última instrução foi no sentido de averiguar se Virgílio e Leonardo participavam da comercialização dos livros citados ou de outros livros. A deliberação do delegado era investigar se os declarantes também comercializavam livros considerados pornográficos, ou outros tipos de livros, pois esta ação poderia acarretar no indiciamento de Virgílio e Leonardo pelo mesmo delito de Behr.

O *Termo de Declarações*<sup>526</sup> que prestou o funcionário público municipal de vinte seis anos, Leonardo César do Carmo, está incompleto, pois falta a segunda e derradeira página. Leonardo reconheceu o livro *Trapo* e indicou, por meio dos títulos, os poemas de sua autoria exclusiva. O poeta goiano informou que encontrou Nicolas pela primeira vez em Goiânia, em maio de 1978, quando o poeta de Brasília apareceu em sua residência com o propósito de conhecer sua produção poética e apresentar-lhe o livro *Iogurte com Farinha*. E:

*QUE, desse relacionamento inicial surgiu a idéia de publicarem “TRAPO”, pelo qual NIKOLAUS ficou responsável por toda a parte gráfica e distribuição, sendo que este último encargo ficou dividido também com o declarante, sendo que, ambos o venderam a preços variáveis na feira de artesanato que se realiza nesta capital, aos domingos, na praça Cívica*<sup>527</sup>

<sup>525</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal. *Ofícios DF071/78-DOPS/CRP/SR/DPF/DF e 072/78-DOPS/CRP/SR/DPF/DF*.

<sup>526</sup> As informações que constam neste parágrafo estão presentes em Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Leonardo César do Carmo*.

<sup>527</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Leonardo Cesar do Carmo*.

Neste fragmento das declarações de Leonardo Carmo, o poeta de Goiânia comunicou que Nicolas foi responsável por toda a parte gráfica, porém admitiu que comercializou, juntamente com Behr, o livro *Trapo* na feira de artesanato, que se realizava aos domingos, na praça Cívica de Goiânia. O trecho do depoimento sobre a variação no preço do mesmo livro, revela que algumas obras da poesia considerada marginal possuíam um preço flexível, sujeito a negociação, diferentemente de uma livraria, na qual o livro já possuía um preço pré-estabelecido. A relação entre o leitor, o livro e o escritor era mais estreita na poesia contracultural, pois tais poetas vendiam pessoalmente seus livros nas ruas e feiras.

Em seu *Termo de Declarações* Virgílio Antônio Cunha de Mattos, estudante de Direito de dezenove anos, foi o único que se declarou poeta<sup>528</sup>. O poeta mineiro identificou seus textos na primeira metade do livro e, apesar de reconhecer os seus poemas e os de Nicolas, Virgílio Mattos comunicou que ainda não havia visto o livro *Poesia Quae Será Tamen* e, portanto, nunca efetuou comercialização de tal obra em Belo Horizonte. Mas Virgílio admitiu ter vendido outros poemas de sua autoria a jornais e revistas da capital de Minas Gerais. Mas a propaganda do livro *Poesia Quae Será Tamen*, anexada à defesa de Behr, evidenciava que Virgílio tentava iludir seu interrogador, pois: “(...) POESIA QUAE SERA TAMEN pode ser adquirida no seguinte endereço: Rua Vitória Marçola, 650, ap.201, Anchieta – BH – MG”<sup>529</sup>. Ora, este endereço foi o mesmo que Virgílio forneceu no seu *Termo de Declarações* como seu domicílio em Belo Horizonte. Logo, conforme atestava o anúncio, Virgílio Mattos também era responsável por comercializar o livro *Poesia Quae Sera Tamen*.

Ao comentar sua relação com Nicolas, o estudante universitário afirmou que:

*QUE é amigo de NIKOLAUS HUBERTUS JOSEF MARIA VON BEHR, que reside em Brasília, e mantém com ele um intercâmbio, a nível de troca de correspondência, de troca de informações e publicações literárias e jornais e mesmo poemas de autoria do declarante.*<sup>530</sup>

---

<sup>528</sup> As informações referidas neste parágrafo podem ser encontradas em Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Virgílio Antônio Cunha de Mattos*.

<sup>529</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Defesa, documentos 12 a 14: Críticas publicadas em jornais provincianos, 29/07/78-04/08/78*.

<sup>530</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Virgílio Antônio Cunha de Mattos*.

A correspondência pelo correio cambiada entre os poetas Nicolas Behr e Virgílio Mattos é o exemplo de uma prática freqüente entre os poetas contraculturais. A permuta de textos pelo correio foi a forma de divulgação e distribuição interestadual utilizada em uma época na qual as editoras impunham restrições para publicações de novos autores. No final de seu depoimento, Virgílio Mattos tenta dirimir uma dúvida da delegada responsável por conduzir o *Termo*:

*QUE não sabe esclarecer porque consta a observação no final do livreto, com relação a direitos reservados a POBRÁS – POESIA BRASILEIRA S/A, mas que pensa tratar-se de uma brincadeira, pois que, tal observação não tem nenhum valor sob o ponto de vista legal e poético.*<sup>531</sup>

Como já foi visto, os livros de poesia contracultural não possuíam registros oficiais, como a patente de direitos autorais. Era habitual encontrar na contracapa dos livros de Nicolas a inscrição “todos os direitos dessa edição estão reservados pela POBRÁS – Poesia Brasileira”<sup>532</sup>. A POBRÁS era o órgão fictício ao qual Behr atribuía os direitos de suas obras. E como afirma Virgílio Mattos era uma *brincadeira*, uma ironia do poeta brasileiro com o mercado editorial. O *Termo de Declarações* de Virgílio Mattos é o único do processo que está assinado pelos seus dois advogados. Isto denota o receio do poeta mineiro ao prestar seu depoimento na polícia. Provavelmente, Virgílio foi orientado pelos seus advogados sobre como proceder diante do interrogatório policial.

#### 4.1.7 Relatório do delegado Sampaio

Após a reunião de todos os autos, com os *Termos de Declarações* e com outros documentos que compunham o inquérito, o delegado Sampaio elaborou seu *Relatório* em 11/09/1978.

Já no primeiro parágrafo o delegado registrou que:

*Em 15 de agosto do ano em curso após ser informado existir no apartamento localizado a SQS 415, Bloco “F”, Apto 303, nesta Capital, livros de conteúdo pornográfico e de cunho político subversivo, que vinham sendo vendidos ao público em geral, expedi o competente Mandato de Busca e apreensão (...).*<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Termo de Declarações que presta Virgílio Antônio Cunha de Mattos.*

<sup>532</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 76.

<sup>533</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Relatório*, p. 1.

Fica evidente que a expedição do *Mandato de Busca e Apreensão* para arrecadação dos referidos livros, não foi fruto de uma investigação policial, mas consequência de uma informação ou denúncia, cuja origem não foi mencionada pelo delegado. Assim sendo, a hipótese da delação de Nicolas Behr pelo tal professor de *Educação Moral e Cívica*, evocada pelo próprio poeta em entrevistas já citadas, se fortalece.

Em seu *Relatório*, o delegado informou que sabia previamente que os conteúdos dos livros apreendidos no *Mandato de Busca e Apreensão* aludiam a pornografia e a subversão política. Ora, este dado não corrobora com exame anterior de outros documentos do inquirido. Senão vejamos, no *Mandato*, como já foi mencionado, não houve nenhuma referência ao conteúdo do material que deveria ser arrecadado. Já o depoimento do condutor da operação policial de busca e apreensão, José Augusto de Oliveira, registrou que, ao dirigir-se para residência de Nicolas munido do *Mandato*, o agente já estava ciente do conteúdo pornográfico dos livros de Behr. As outras testemunhas, o porteiro Tarcísio Costa e o agente policial Odenir Luiz da Costa, ratificaram apenas o conteúdo pornográfico da obra de Nicolas, silenciando sobre qualquer aspecto político subversivo.

Mesmo após Nicolas Behr haver discriminado por títulos os livros de sua autoria exclusiva no *Auto de Prisão em Flagrante*, o delegado Sampaio insistiu em atribuir obras de outros autores ao indiciado em questão:

*O indiciado é autor de inúmeros livretes com os mais variados títulos, como sejam: “Yogurte com Farinha”, “Chá com Porrada”, “Poesia Quae Sera Tamen”, “Vinde a mim as Palavrinhas”, “Grande Circular”, “1, 2 e 3”, “A Feira”, “Safra 77”, “Trapo”, “Parto Normal”, “Musas”, “Caroço de Goiaba”, “Grito de Silêncio”, “Punhal nº 3”, “A caminho da zona”, “Na corda bamba” e “Kiproco”.<sup>534</sup>*

Como já foi dito, *A Feira*, *Safra 77*, *Kiproco*, *Musas*, *Na corda bamba* e *Parto Normal* foram confeccionados por outros autores. Também foram citados os livros em parceria *Poesia Quae Sera Tamen*, *1 2 3* e *Trapo*. Posto isso, a insistência em atribuir ao poeta brasileiro a autoria de todos os livros arrecadados sob sua posse, configurava uma tentativa da polícia de agravar as acusações contra Behr perante a 8ª Vara Criminal.

O embate entre representações, presente em outros documentos do inquirido, perpetuou-se no *Relatório*.

---

<sup>534</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Relatório*, p. 1

*Ao se compulsar os livretes supra citados vê-se que são desprovidos de qualquer mensagem, não oferecendo ao público nada que possa servir de cultura, ao contrário, são escritos com um linguajar rústico e compostos de pornografias e críticas desairosas feitas não só às Instituições como também às autoridades.*<sup>535</sup>

Desse modo, os poemas de Nicolas caracterizados por uma linguagem coloquial foram representados como escritos de vocabulário rústico, compostos por pornografias e críticas às instituições e autoridades. Segundo o delegado Sampaio, o conteúdo dos livros era destituído de qualquer mensagem ou cultura. Dialogando com a Análise do Discurso, recorro ao referencial teórico do interdiscurso que: “(...) é todo conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos.”<sup>536</sup>.

Destarte, é possível especular que os princípios do Círculo Lingüístico de Moscou, que congregava os formalistas russos no início do século XX, estivessem inscritos como interdiscurso no discurso do delegado Sampaio. Os formalistas dedicavam-se ao exame das estruturas e das formas de linguagem considerando que:

*A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguiu de outras formas de discurso, era o fato de ela ‘deformar’ a linguagem comum de várias maneiras. Sob a pressão dos artificios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida.*<sup>537</sup>

Portanto, segundo o formalismo, a literatura poderia ser definida como o refinamento, a elaboração ou “deformação” da linguagem coloquial. Mesmo que inconscientemente, o discurso do delegado Sampaio amparava-se nas considerações formalistas para desqualificar os textos de Nicolas Behr como obra de valor literário. Isto porque: “É certo que os criadores, ou as autoridades, ou os “clérigos” (quer pertençam ou não à Igreja), sempre aspiram a fixar o sentido e a enunciar a correta interpretação que deve restringir a leitura (ou o olhar).”<sup>538</sup>. Então, já que Behr propagava críticas ao regime estabelecido, a intenção das autoridades era determinar a interpretação dos seus textos como pornográficos e subversivos.

Além dos aspectos propriamente textuais, o tipo de suporte dos textos e seu modo de circulação também determinavam a significação dos poemas. As poesias de Nicolas

---

<sup>535</sup> Idem.

<sup>536</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2007, p. 33.

<sup>537</sup> EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5.

<sup>538</sup> CHARTIER, Roger. *À Beira da falésia: A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFGRS, 2002, p.93.

estavam inscritas em pequenos livros mimeografados, que possuíam aspectos bem menos sofisticados do que as obras disponíveis em livraria. Pode-se afirmar que, o feito material dos livros de poesia contracultural era semelhante ao dos livros da literatura de cordel nordestina. Os textos de Behr também não figuravam no circuito comercial constituído por livrarias e editoras, mas eram oferecidos às pessoas em locais públicos, tais como bares, cinemas, escolas e ônibus. À vista disso, os livros mimeografados foram denominados de livretos pelo delegado Sampaio e sua circulação nas ruas foi considerada ilegal. O suporte dos textos e sua circulação foram determinantes na leitura que o delegado realizou das poesias de Nicolas, desclassificando-as como obra literária.

Após a reprodução no *Relatório* dos poemas selecionados para figurar no *Auto de Prisão em Flagrante* como pornografia e subversão<sup>539</sup>, o delegado Sampaio extraiu dos mesmos livros exemplos de violência e desespero: “Nos livretes, além do que foi transcrito no Auto de Prisão em Flagrante, há uma série de outros escritos que denotam violência, desespero etc(...)”,<sup>540</sup>. Logo, o delegado objetivou identificar em Nicolas um certo desequilíbrio e instabilidade emocional. Uma das técnicas de acusação utilizadas pelos órgãos de informações da ditadura era articular a figura do subversivo político com a sua suposta instabilidade mental: “Nesse universo ético-moral, também assumia grande importância a idéia do ‘equilíbrio’, da racionalidade atribuída ao pensamento. Para os agentes de informações, uma forma de desqualificar alguém era a acusação de insanidade mental”<sup>541</sup>.

Vejamos alguns dos fragmentos dos livros de Behr considerados violentos e desesperadores pelo delegado Sampaio. De *Chá com Porrada*:

*...dei um tiro no ouvido e nem ouvi meu corpo caindo no chão – meu coração é uma bomba relógio que pode explodir a qualquer momento – a sentença é a morte por suicídio sem apelação – você tem uma hora de prazo pra escovar os dentes pagar as suas dívidas comprar um carro zerinho e dar um tiro na cabeça – aqui não tem nada disso, ou se mata ou mata –você não tem escolha, ou mata ou mata – é matar ou matar...<sup>542</sup>*

---

<sup>539</sup> Vale lembrar que tais poemas e comentários foram expostos e analisados no subitem *Auto de Prisão em Flagrante* desta Dissertação.

<sup>540</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Relatório*, p. 3.

<sup>541</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 102.

<sup>542</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Relatório*, p. 3/4.

O próprio título do livro *Chá com porrada*, um trocadilho com o costume corriqueiro de se tomar chá com torrada, já remete ao cotidiano de violência que vigorou nos tempos da ditadura marcial. As alusões de Nicolas Behr à morte e ao suicídio realmente poderiam ser consideradas violentas, mas eram apenas textos. A violência que ocorria nos chamados *porões* da ditadura era muito mais real e cruel.

De *Caroço de Goiaba* foi citado: “... a bandeira é verde – a banana é amarela – as duas palavras começam com “B” e terminam com “A” – o que há entre “a” e “b” é assunto de segurança nacional...”<sup>543</sup>. Não fui capaz de compreender o caráter violento deste poema, mas a associação entre dois elementos díspares, como a *banana* e a *bandeira*, a partir de características aleatórias, as letras iniciais e finais destas palavras, como relativos à alçada da segurança nacional, remete as atribuições do SISNI<sup>544</sup> que:

*Era, antes de tudo, um sistema de espionagem e inculpação que partia do pressuposto de que ninguém estava imune ao comunismo, à subversão ou à corrupção. Para um membro da comunidade de informações, nunca era surpreendente encontrar indícios desabonadores quando se investigava alguém.*<sup>545</sup>

Assim, pode-se conjecturar que o poema de Nicolas aludia a superestimação de pequenas suspeitas, por parte da comunidade de informações, em nome da segurança nacional. Segundo o historiador Carlos Fico:

*Quando se tem contato com o pensamento da comunidade de informações, a primeira reação é o riso. A preocupação com a força do “inimigo” parece excessiva; o jargão dos militares empresta aos documentos um tom grandiloquente e tecnicista de algum modo incompatível com a real dimensão do problema (...).*<sup>546</sup>

Com intuito de ilustrar tal disparate, basta o exemplo das suspeitas referentes ao encontro da *Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência* realizado em 1977: “A logomarca da 29ª Reunião da SBPC realçou as letras “PC”. Por isso, foi alvo de *percuciente* estudo por parte dos agentes de informações do Ministério da Justiça (...).”<sup>547</sup>.

---

<sup>543</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Relatório*, p.4.

<sup>544</sup> O SISNI (Sistema Nacional de Informações) foi constituído a partir de 1970 e era composto por seu órgão principal, o SNI, e pelos “Sistemas Setoriais de Informações dos Ministérios Cíveis”, pelos “Sistemas Setoriais de Informações dos Ministérios Militares”, pelo “Subsistema de Informações Estratégicas Militares” (SUSIEM) e por outros órgãos setoriais. Informações retiradas de: FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>545</sup> FICO, Carlos. Op. cit., p. 100.

<sup>546</sup> Idem, ibidem, p. 72.

<sup>547</sup> Idem, ibidem, p.73.



Um dos poemas de *Poesia Quae Sera Tamen* era quase profético: “Em julho de 77 fui preso na UnB porque tava cantando o Hino Nacional – Brasília, Capital da desesperança... vencer na vida é ter coragem de dar um tiro na cabeça...”<sup>548</sup>. No primeiro poema selecionado pelo *DOPS*, Behr afirma que foi preso na UnB por cantar o hino nacional. Apesar de não mencionar explicitamente a greve da universidade, ao referir-se a data e local, o contexto de sua prisão “poética” ficava subentendido. Em julho de 1977, a UnB passou por uma grave greve que começou no último dia de maio e obteve 95% de adesão entre professores e alunos<sup>549</sup>. Segundo a, já citada, entrevista de Nicolas Behr ao *Correio Braziliense*, o poeta tornou-se suspeito ao, supostamente, distribuir panfletos de esquerda mimeografados durante a greve da Universidade de Brasília entre 1977 e 1978.

Nos outros trechos escolhidos pelo *DOPS* de *Poesia Quae Sera Tamen*, a constatação, por parte de Nicolas, de que Brasília era a capital da desesperança, denotou para o delegado Sampaio o desespero presente na obra de Behr. E, novamente, o tema do suicídio (com um tiro na cabeça) presente em *vencer na vida é ter coragem de dar um tiro na cabeça*, tornou-se um exemplo da violência que compunha os textos de Nicolas, segundo o *DOPS*.

Após apresentar os trechos representados como violentos e desesperadores, o delegado Sampaio formulou a conclusão de seu *Relatório*:

*Pela leitura dos livretes de NIKOLAUS, depreende-se ser o mesmo bastante revoltado (conforme ele próprio declarou) e procura desabafar-se da sua revolta escrevendo imoralidades, deboches às instituições e autoridades, violência, desespero e, em seguida, através de pequenos compêndios, vendê-los ao público, principalmente à juventude escolar, jovens que ainda estão na fase de formação da personalidade, e que, certamente esses escritos irão influir, negativamente na formação de cada um desses estudantes.*<sup>550</sup>

Após efetuar a leitura dos livros de Nicolas Behr, o delegado Sampaio deduziu que o poeta era *bastante revoltado*, embora, na verdade, Behr não tenha declarado isto em nenhum auto. O que ficou registrado no fragmento, anteriormente reproduzido, do *Auto de Prisão em Flagrante* era que Nicolas *manifesta-se descontente com muitas coisas existentes no regime e que as pornografias traduzem sua frustração, bem como a insatisfação reinante em decorrência da época em que vivemos*.

<sup>548</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Relatório*, p. 4/5.

<sup>549</sup> GURGEL, Antonio de Pádua. *A Rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Ed. UnB, 2002, p. 291.

<sup>550</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Relatório*, p. 4.

Como já foi comentado, para legitimar e agravar as acusações de subversão política, os órgãos de repressão às conjugavam com a imoralidade e a instabilidade emocional do suspeito. Desse modo, Nicolas Behr foi apresentado pelo *DOPS* como subversivo que escrevia *deboches às instituições e autoridades*, como o pornógrafo que redigia *imoralidades*, e como o desequilibrado e revoltado que difundia *desespero e violência*.

Além disso, ao referir-se aos textos de Behr, o delegado afirma que *através de pequenos compêndios, vendê-los ao público, principalmente à juventude escolar*. Apesar de Nicolas ter informado que os principais locais de comercialização de seus livros eram bares e as portas dos cinemas, teatros e escolas, o delegado enfatizou que o público de Nicolas era a *juventude escolar*. Para isso, o delegado classificou os livros de Behr como *compêndios*, palavra que pode significar<sup>551</sup> um livro de textos próprio para escolas.

Implicitamente, a conclusão do delegado também destacou a força das representações na constituição do real, quando afirmou que *certamente esses escritos irão influir, negativamente na formação de cada um desses estudantes*. E é justamente pela possibilidade das representações fundarem atos concretos e gerarem práticas sociais, que Nicolas foi representado pelo *DOPS* como subversivo e pornógrafo, e não como poeta:

*As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar desse mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.*<sup>552</sup>

Por fim, o delegado discorreu sobre as parcerias de Nicolas com outros autores. Sampaio destacou que, segundo os *Termos de Declarações*, Nicolas Behr foi o único responsável pela impressão de todos livros elaborados em co-autoria. O delegado afirmou, ainda, que Leonardo Carmo (*Trapo*) e Edimar Leite (*1 2 3*) teriam auxiliado Nicolas na comercialização dos seus respectivos livros, mas relegou o indiciamento desses jovens ao Representante do Ministério Público<sup>553</sup>.

## 4.2 A Ação Penal

---

<sup>551</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 354.

<sup>552</sup> PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.39.

<sup>553</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Relatório*, p. 5.

### 4.2.1 A Denúncia

Após a fase de investigação, o inquérito policial foi remetido a 8ª Vara Criminal do DF. O documento que deflagrou o processo judicial foi a *Denúncia*: “Quer a lei que a denúncia descreva a maneira pela qual o acusado praticou o delito, com todas as suas circunstâncias, pois só assim poderá ele exercer plenamente a sua defesa.”<sup>554</sup>. A *Denúncia* contra Nicolas Behr descreveu seu suposto crime da seguinte maneira:

*O acusado, no dia 15/8/78, foi surpreendido e preso em flagrante, por ter em sua residência na S.Q.S. 415, bloco “F”, ap. 303, nesta capital, escritos obscenos, de sua autoria, em formatos de livretos mimeografados, conforme autos de busca e apreensão(...)*

*Na polícia o denunciado confessou que vendia os referidos livretos ao público, geralmente nas portas de cinemas, teatros, e principalmente, junto à Colégios quer da rede oficial como particular, desta capital, e também fora desta.*<sup>555</sup>

A *Denúncia* do processo considerou a incidência penal de Nicolas com base no Artigo 234, parágrafo único, item I, do Código Penal Brasileiro, que dispunha sobre escrito ou objeto obsceno:

*Artigo 234: Fazer, importar, exportar, adquirir ou ter sob sua guarda, para fim de comércio, de distribuição ou de exposição pública, escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno. Parágrafo único - Incorre na mesma pena quem:*

*I - vende, distribui ou expõe à venda ou ao público qualquer dos objetos referidos neste artigo.*<sup>556</sup>

Desse modo, formalmente, Nicolas Behr foi a julgamento por comercializar escritos considerados obscenos. A *Denúncia* especificou que as obscenidades eram de autoria de Behr e eram veiculadas na forma de *livretos mimeografados*.

Na *Denúncia*, novamente, foi realçado que Nicolas Behr comercializava seus livros *principalmente junto à Colégios*. Como já foi retificado, em nenhum momento de qualquer auto, Behr afirmou que seu principal local de comercialização eram as escolas. Durante seu interrogatório, registrado no *Auto de Prisão em Flagrante*, Behr declarou que seus livros *são vendidos pelo próprio interrogado em colégios, em bares, portas de teatro, cinemas e outras localidades*. Ao sublinhar o comércio nas escolas, suponho que o *DOPS* pretendia

<sup>554</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 178.

<sup>555</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Denúncia*.

<sup>556</sup> Código Penal Brasileiro. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/Del2848.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm)

agravar moralmente o denunciado, reforçando uma representação de Nicolas Behr como distribuidor de pornografias às crianças em idade escolar.

#### 4.2.2 A Defesa

Em um primeiro momento, 24/11/1978, o advogado responsável pela defesa de Behr, Antônio J.C. dos Anjos, remeteu um requerimento<sup>557</sup> ao juiz da 8ª Vara Criminal do DF com a intenção de colher os depoimentos de testemunhas selecionadas pela defesa. As três testemunhas que seriam convocadas eram: o poeta e jornalista Luis Martins da Silva, o poeta Valdimir Diniz e o também jornalista Francisco Beluco Marra.

Em uma fase posterior, 26/03/1979, a defesa de Behr foi conduzida por outro advogado, D' Alembert Jorge Jaccoud<sup>558</sup>, que formalizou a desistência da inquirição das testemunhas e propôs novas diretrizes para contestar as acusações contra seu cliente. O exame da documentação<sup>559</sup> arrolada para defesa de Nicolas Behr desvela alguns objetivos da estratégia elaborada pelo advogado Jaccoud. O estratagema da defesa era basicamente composto por dois argumentos. O primeiro objetivava enfatizar a representação de Nicolas Behr como poeta, por meio da apresentação de cartas e pareceres de críticos e de outros poetas, de artigos sobre a poesia do réu publicados em jornais e revistas, e de um livro representativo da poesia considerada marginal. Neste grupo de documentação foram elencados: as cartas do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, o parecer da professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Heloísa Buarque de Hollanda, os pareceres dos poetas Valdimir Diniz e Fernando Mendes Vianna, críticas e reportagens sobre a poesia de Behr publicadas em jornais e revistas, e um exemplar da antologia *Poetas Hoje*, organizada pela professora Heloísa B. Hollanda.

O segundo argumento da defesa era baseado na desqualificação da associação arbitrária entre palavras de baixo calão e a suposta pornografia que formava a obra do réu. A documentação discriminada para sustentar essa linha de defesa era constituída por exemplares de publicações eróticas comercializadas em bancas de jornal e por trechos de

---

<sup>557</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Defesa: Requerimento de Antônio J.C. dos Anjos* em 24/11/1978.

<sup>558</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 111.

<sup>559</sup> Os documentos selecionados para compor a defesa de Nicolas Behr estão em BEHR, Nicolas. Op cit. p.111.

reportagens decalcados da revista de circulação nacional, *Veja*, e do jornal *Correio Braziliense*, que portavam expressões semelhantes às quais Nicolas estava sendo acusado.

As cartas e pareceres utilizados por D' Alembert Jaccoud eram quase que atestados poéticos, assinados por outros poetas, pelo Secretário da Associação Profissional dos Escritores do DF e por uma crítica e professora de literatura.

Na correspondência enviada por Drummond em 15 de novembro de 1978, o poeta mineiro informou ter estimado os poemas de Nicolas e aludiu a ausência de critério que norteava as ações das autoridades policiais:

*Devido ao excesso de ocupações nas últimas semanas, só agora posso agradecer-lhe a remessa de seus poemas-minutos, que apreciei devidamente. Pela "nota de culpa" que os acompanhou, vejo como pode ser perigoso para o cidadão ter em seu poder "livretos de cunho pornográfico", cuja classificação fica dependendo do senso crítico de autoridades policiais. A ameaça pode atingir quem tenha em sua casa a Bíblia em fascículos, ou um drama de Shakespeare em quadrinhos. O que não impede de que nas bancas dos jornais...Sem comentários.*<sup>560</sup>

Carlos Drummond de Andrade, investido da legitimidade que emanava de sua representação como um dos melhores poetas do país, confirmou a mesma condição de poeta para Nicolas Behr, cujos poemas foram apreciados. Drummond não deixou de comentar sobre as contradições presentes nas críticas formuladas pelas autoridades para classificação de textos como pornográficos, quando atestou, por meio de um silêncio traduzido em reticências (*O que não impede de que nas bancas dos jornais...Sem comentários*), a existência de publicações eróticas e obscenas nas bancas de jornal. Segundo o poeta mineiro, a arbitrariedade das autoridades poderia condenar até os proprietários de obras de caráter religioso e literário, como a Bíblia e os dramas de William Shakespeare.

Já a carta da professora Heloísa Buarque de Hollanda foi redigida em março de 1979 e preocupou-se em situar Nicolas Behr no contexto da poesia marginal e de ratificá-lo como poeta identificado à cidade de Brasília. Vejamos o início da correspondência:

*A poesia de Nicolas Behr pode ser vista como integrada no recente fenômeno da novíssima poesia brasileira que começou a florescer principalmente no Rio de Janeiro no início da década de 70. Apesar de ser um movimento mais característico da poesia carioca, o que se conhece como poesia marginal encontra ressonância em vertentes da poesia jovem que vem se desenvolvendo em vários*

---

<sup>560</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 112.

*pontos do país e mesmo na América Latina. É interessante observar a atuação de Nicolas em Brasília, um local de caldo cultural heterogêneo, ainda sem uma literatura típica, onde Nicolas surge como um dos primeiros momentos de apreensão poética profundamente vinculada ao espaço cultural que começa a configurar uma linguagem da região.*<sup>561</sup>

O texto da professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Heloísa B. Hollanda, representou Behr como poeta, salientou a estreita ligação entre a poesia de Nicolas e a cidade de Brasília e indicou a relevância de sua atuação literária para o desenvolvimento cultural da capital federal. Em outro trecho da carta, Hollanda enumerou as características da poesia contracultural que estavam relacionadas às acusações que pesavam contra Nicolas, como o emprego de expressões consideradas obscenas e a utilização do mimeógrafo:

*Muito próximo da escritura da experiência vivenciada, com uma dicção que trabalha diretamente a linguagem do cotidiano essa poesia jovem de certa forma recupera algumas vertentes do modernismo de 1922 principalmente no que diz respeito ao trabalho da poética coloquial. Assim sendo o registro do flash, de episódios do cotidiano e do corriqueiro muitas vezes irrompem nesta poesia quase em estado bruto promovendo uma desierarquização do espaço elitista e acadêmico onde se confinava a poesia. A inovação da linguagem ainda se faz acompanhar da procura de novas formas de veiculação da poesia fora do sistema editorial-vigente. Essa postura que é um dos traços mais importantes e inovadores da poesia marginal encontra em Nicolas um dos casos mais inventivos e criadores.*<sup>562</sup>

Subsidiado pelas observações da professora Hollanda, o advogado Jaccoud poderia alegar que a recorrência de termos considerados imorais ou obscenos nos livros de Behr exemplificavam a valorização da experiência corriqueira e cotidiana transmitida por meio de uma linguagem coloquial. Além disso, poderia argumentar que Nicolas fazia uso do mimeógrafo com o intuito de distribuir seus poemas em locais inexplorados pelas editoras, exemplificando as *novas formas de veiculação da poesia fora do sistema editorial-vigente*.

O livro *26 Poetas Hoje*, figurou no rol de Jaccoud por constituir-se em antologia organizada por uma professora universitária, Heloísa de Hollanda, publicada pela editora espanhola *Labor*. Espelho que inclusão, na defesa de Behr, de uma obra chancelada por uma professora e por uma editora, possuía propósito semelhante ao da correspondência

---

<sup>561</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 114.

<sup>562</sup> Idem, *ibidem*, p. 114.

remetida pela professora Heloísa: contextualizar os textos de Nicolas em um fenômeno literário de maior amplitude complexidade.

Os pareceres dos poetas Fernando Mendes Vianna e Valdimir Diniz estão incompletos. Do parecer de Diniz sobrou apenas o derradeiro parágrafo. Já da análise de Fernando M. Vianna, que também exercia a função de Secretário da Associação Profissional dos Escritores do DF, restou a íntegra da última página, o que possibilita, pelo menos, a articulação de algumas considerações:

*(...) pornógrafo – do grego pornográphos, “autor de livro sobre prostitutas”. Assim, desde a Antiguidade, o terreno específico da pornografia é o da devassidão sexual. E este, aliás, tem sido o motivo da acusação nos mais rumorosos processos contra obras literárias, com ordem de apreensão. Vejamos: No século XVIII o Marquês de Sade somou mais de 20 anos de prisão por atentado aos bons costumes (sabemos de sobra a violência de sua pregação sexual, que deu origem ao termo sadismo); no século XIX foram processados (entre outros), o maior gênio da poesia francesa romântica Charles Baudelaire, com *As Flores do Mal*, e Flaubert, o grande romancista de *Madame Bovary*, sendo que Baudelaire chegou a ser condenado; no nosso século o caso mais gritante talvez seja o do norte-americano Henry Miller que teve sua obra prima *Trópico de Capricórnio* proibida na sua pátria durante 30 anos. Ora, pela simples enumeração desses casos, qualquer leitor que conhece também os livros de Nicolas Behr constatará que o brasileiro nada tem a ver com eles.*<sup>563</sup>

Ao estabelecer a definição do termo pornógrafo como *autor de livro sobre prostitutas*, Fernando Mendes Vianna descartou tal epíteto para Behr, pois este não compunha livros sobre meretrizes, e excluiu outras possíveis significações que a palavra poderia denotar<sup>564</sup>. Vianna evocou o *maior gênio da poesia francesa*, Baudelaire, e o *grande romancista* Flaubert, provavelmente, com a intenção de registrar exemplos de escritores aclamados internacionalmente que, igualmente, foram réus em processos que denunciavam suas obras. Mas parece que Vianna conferiu certa legitimidade a esses casos, pois, após citá-los, os desassociou completamente da obra de Nicolas Behr, que estaria sendo processado injustamente. E Vianna se explicou:

*A obscenidade – denominador comum de que se utilizaram como pretexto de aberrante ação policial os atos judiciais que fulminaram aqueles autores – está ausente dos livros de Nicolas Behr. E o palavrão – já o dissemos – nada tem a ver com essa tradição de combate à pornografia. Não foi o palavrão o que motivou a*

---

<sup>563</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. Defesa, documentos 3 e 4: Parecer de Fernando Mendes Vianna em 26/03/1979.

<sup>564</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 1126.

*perseguição aos famosos autores retrocitados. Aliás – diga-se de passagem contei 8 palavrões nos 4 livros de Nicolas Behr .Convenhamos que é irrisório. E todas estão devidamente dicionarizadas, ao alcance, portanto, de qualquer colegial por recomendação docente na bibliografia curricular obrigatória.*<sup>565</sup>

Segundo o Secretário da Associação Profissional dos Escritores do DF, os livros de Behr possuíam somente “palavrões”, e não as obscenidades que teriam motivado os processos contra os autores mencionados. Vianna desautorizou a relação estabelecida entre o palavrão e a pornografia, afirmando que nenhum dos autores citados foi processado por redigir palavras indecorosas. Fernando Vianna procurou amenizar a recorrência das palavras de baixo calão nos livros de Nicolas, informando sua rara quantidade, apenas oito em quatro livros, e recordando que os termos empregados por Behr constavam, também, em dicionário. E, realmente, todos os termos de baixo calão selecionados pelo *DOPS* poderiam ser encontrados em um consagrado dicionário da época<sup>566</sup>.

Com o mesmo intuito de enfatizar a representação de Behr como poeta, Jaccoud relacionou à *Defesa*, reportagens sobre a poesia de Nicolas publicadas em jornais como *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *A Gazeta*, *O Povo*, *Correio Braziliense*, *O Globo* e na revista *Poema Convidado*, da Universidade do Colorado (EUA). Inserir uma revista universitária dos Estados Unidos com anúncio e comentário sobre *Iogurte com Farinha*, era a comprovação do reconhecimento que Behr possuía como poeta, inclusive em um país estrangeiro.

A outra estratégia de argumentação desenvolvida por Jaccoud, visava impugnar a identificação, elaborada pelo *DOPS*, entre os termos chulos e indecorosos com a pornografia. Um dos ardis adotados pelo advogado foi a apresentação de material erótico comercializado em locais públicos, como bancas de jornal. Os títulos destas publicações apresentadas pela *Defesa*, são bem sugestivos quanto ao seu conteúdo: *Se minha cama falasse*, *O clube do sexo volume II*, *Carícias proibidas*, *Mulher Perturbadora*, *Sexo em noite de gala*, *A amante das mil e uma noites*, *Adelaide: uma enfermeira sensual*, *Hot Girls*, *Quando os amantes se encontram*, *Rota para o sexo*, *As atrizes sensuais*, *Personal e Terapia amorosa*. Das revistas citadas, a defesa de Behr realçou trechos compostos por

---

<sup>565</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Defesa*, documentos 3 e 4: Parecer de Fernando Mendes Vianna em 26/03/1979.

<sup>566</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.



descrições minuciosas de relações sexuais e por vocábulos considerados libidinosos. O emprego dessa documentação no processo deliberava, também, a revelação das incoerências presentes entre as acusações contra Behr e a veiculação do referido material em locais públicos.

Desejando, igualmente, expor as contradições do processo, foi anexado à *Defesa* um fragmento da entrevista do escritor José Carlos Oliveira concedida à revista *Veja*<sup>567</sup>. Apropriando-se das respostas do escritor, o advogado D' Alembert Jaccoud sublinhou termos como *cacete*, *porra* e *merda*. Desse modo, a *Defesa* questionava a permissão para um escritor pronunciar vocábulos indecorosos em uma revista semanal de distribuição nacional, enquanto, outro escritor, Nicolas Behr, era processado por comercializar livros artesanais em Brasília, contendo palavras semelhantes às proferidas pelo entrevistado de *Veja*.

### 4.2.3 O Interrogatório de Nicolas Behr

A ausência de páginas do interrogatório do poeta no processo foi suprida pela consulta ao livro *Restos Vitais*, no qual baseei as referências bibliográficas desse procedimento judicial. Nicolas Behr já havia sido interrogado pelo delegado Sampaio no inquérito policial, mas no âmbito da ação penal, ocorreu outro interrogatório conduzido pelo juiz Petrócio da Silva. O inquirimento principiou com Behr contestando as acusações que lhe estavam sendo imputadas na *Denúncia*.

Durante o interrogatório, Nicolas enfatizou sua representação como poeta: “Que na verdade se considera artista e poeta porque escreve poesias (...).”<sup>568</sup>. Desse modo, Behr discordava da classificação de seus textos como pornográficos e subversivos. Nicolas insinuou, ainda, que desejava prosseguir na carreira de escritor, pois: “Que o interrogado atualmente também em fase de aprendizado pretende ser editor montando a sua própria

---

<sup>567</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Defesa*, documento 17 e 18: *Textos da Revista Veja e do jornal Correio Braziliense contendo expressões que se pretende condenar na poesia do réu*.

<sup>568</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 109.

editora”<sup>569</sup>. Por fim, o poeta mencionou as correspondências trocadas com Carlos Drummond de Andrade e a publicação de seus poemas em jornais<sup>570</sup>.

Dialogando com as considerações do historiador francês Roger Chartier, que reflete sobre as articulações entre as representações e o mundo social enumerando-as:

*[...] em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns ‘representantes’ (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.*<sup>571</sup>

Segundo Chartier, uma das relações que a representação mantém com o mundo social é *o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos*. As tarefas de classificação e delimitação são componentes dos embates entre representações que construíram, e continuam a reconstruir, contraditoriamente, os fenômenos da poesia marginal, da ditadura e da contracultura. O referido confronto girava em torno das representações sobre o que seria um livro, um poema, um poeta, a ditadura, a repressão, a censura e a cidade de Brasília. É devido a esta disputa, que algumas representações concebidas pelo DOPS para os poemas de Nicolas Behr, divergem, demasiadamente, das representações de poetas e críticos literários que interpretaram a obra do mesmo escritor.

Continuando o diálogo com Chartier, outro modo de articulação entre realidade e representação são as *práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição*. Ora, as lutas de representações forjadas a partir da obra de Behr geravam práticas que induziam o reconhecimento de sua identidade, de seu estatuto, como um poeta ou como pornógrafo subversivo. Decorreu daí a insistência de Behr em se representar como poeta.

Nicolas defendeu-se diretamente das suspeitas que visavam identificá-lo com a pornografia e a subversão. Ao aludir as acusações de pornografia, o poeta se justificou:

---

<sup>569</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p.109.

<sup>570</sup> Idem, *ibidem*, p.109.

<sup>571</sup> CHARTIER, Roger. *História Cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990 p.23.

“Que o interrogado quando faz os seus trabalhos, embora fale de sexo o faz com a pureza que o assunto encerra”<sup>572</sup>. Ao mencionar que *embora fale de sexo o faz com a pureza que o assunto encerra*, provavelmente, Behr referiu-se ao sexo significando os órgãos genitais ou o ato de copular. Portanto, segundo Nicolas, sua obra continha alusões ao sexo, e não a pornografia, visto que os significados do verbete *pornografia* no *Novo Dicionário Aurélio*, de 1975, eram investidos de outros sentidos:

*1. Tratado acerca da prostituição 2. Figura(s), fotografia(s), filme(s), espetáculo(s), obra literária ou de arte, etc., relativos a ou que tratam de coisas ou assuntos obscenos ou licenciosos, capazes de motivar ou explorar o lado sexual do indivíduo 3. Devassidão, libidinagem.*<sup>573</sup>

Neste verbete, não obstante os significados de *pornografia* estivessem relacionados ao sexo, eles possuíam conotações obscenas, licenciosas e libidinosas. A referência à devassidão e a prostituição também estavam presentes nas acepções arroladas pelo dicionário. Conseqüentemente, Behr enfatizou a pureza que revestia seus versos, contrastando com os significados do verbete *pornografia* no dicionário.

Quanto à denúncia de subversão, Behr declarou: “Que o seu trabalho não tem ligação nenhuma com questões religiosas, mas tem conotação política construtiva bem como de crítica”<sup>574</sup>. Diante disso, o poeta admitiu que seus poemas possuíam caráter político, mas ressaltou que a índole destes era *construtiva* e *crítica*. Por conseguinte, Nicolas se distanciou da representação de subversivo, cujo verbete registrado no mesmo *Novo Dicionário Aurélio* era: “Que, ou aquele que pretende destruir ou transformar a ordem política, social e econômica estabelecida; revolucionário.”<sup>575</sup>. Nicolas assegurou, ainda, que não era membro de nenhuma *organização extremista*<sup>576</sup>.

Assim como nas entrevistas mencionadas anteriormente, Behr conjecturou que a polícia esperava encontrar material considerado subversivo em sua residência: “Que não compreende o motivo pelo qual a Polícia Federal apreendeu o referido material, supondo

---

<sup>572</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 109.

<sup>573</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 1126.

<sup>574</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 110.

<sup>575</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit, p. 1344.

<sup>576</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Op.cit. p.109.

que a polícia pensava em encontrar material subversivo em sua casa (...)”<sup>577</sup>. Portanto, o poeta declarou em juízo que as motivações originais de sua detenção seriam políticas.

O contraste do depoimento de Nicolas, concedido ao Juiz Petrócio da Silva em interrogatório, com outros documentos incluídos no processo, tais como o jornal *O Globo*, o *Auto de Prisão em Flagrante* e o *Boletim de Vida Progressa do Indiciado*, revela contradições e incoerências que poderiam gerar questionamentos sobre suas declarações.

No interrogatório, a ausência de registro fiscal dos livros de Behr foi justificada pela sua condição de poeta amador, pela impressão limitada de exemplares e pelo diminuto número de páginas que compunham seus livros:

*Que o interrogado na verdade por entender que se tratava de pequena edição e de pouco volume, não ser necessário a regularização fiscal de seu pequeno empreendimento; Que o interrogado entende em que nas vezes em que assim agiu o fez como amador e não como profissional (...)*<sup>578</sup>

A alegação de Behr poderia ser contestada por informações presentes no, já analisado, *Auto de Prisão em Flagrante*, no qual Nicolas havia declarado: “QUE durante o período que vem fazendo ou melhor, escrevendo seus livretes, esclarece que já imprimiu um total de mais de dez mil livretes (...)”<sup>579</sup>. Se consideramos que Behr já havia publicado quatro livros de sua exclusiva autoria (*Iogurte com Farinha*, *Caroço de Goiaba*, *Chá com Porrada* e *Grande Circular*) e, pelo menos, outro três em parcerias (*Trapo, 1 2 3*, *Poesia Quae Sera Tamen*) obtém-se a tiragem aproximada de mil e quatrocentos exemplares por obra, o que configurava uma quantidade significativa de livros, passível de ter sido registrada.

Apesar de ter afirmado, durante o interrogatório, que sua atividade literária era de nível amador, Behr havia declarado, no já citado *Boletim de Vida Progressa do Indiciado*, que sua profissão era escritor de poesias e sua renda procedia da negociação de seus livros<sup>580</sup>, informações que poderiam descaracterizar a atividade de Nicolas como amadora.

Por fim, Behr protestou contra o realce conferido aos colégios como locais privilegiados de comercialização de suas obras: “Que foi dado ênfase de que o interrogado vendia os materiais ou seja suas poesias em escolas, embora reconheça que os vendia

---

<sup>577</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 109.

<sup>578</sup> Idem, *ibidem*, p. 109.

<sup>579</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Auto de Prisão em Flagrante* nº 03.03/78-DOPS/SR/DF, p. 6

<sup>580</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Boletim de vida progressa do indiciado*.

publicamente, especialmente em teatros, cinemas e bares e excepcionalmente em escolas.”<sup>581</sup>. Desse modo, o poeta informou que os principais locais de comércio eram bares, teatros e cinemas, enquanto que, raramente a venda de livros ocorria em escolas. Mas a matéria arrolada pela defesa, que foi publicada pelo jornal *O Globo*, em 29/07/1978, continha uma declaração de Nicolas afirmando que o colégio *Ceub* era um dos seus *focos* de comércio: “É só criar focos, lugares onde se reúnem milhares de pessoas, como, por exemplo, a torre de Tv de Brasília, a feira *hippie* ou o *Ceub*”<sup>582</sup>.

#### 4.2.4 Julgamento e Sentença

O *Curriculum Vitae* do Juiz Petrúcio da Silva Ferreira, disponibilizado no sítio da Internet, [http://www.trf5.gov.br/component/option,com\\_docman/task,doc\\_view/gid,655/](http://www.trf5.gov.br/component/option,com_docman/task,doc_view/gid,655/), possibilita a formulação de algumas considerações. Observando a data de seu natalício, 07/07/39, pode-se inferir que se tratava de um juiz relativamente jovem, pois possuía, a época do julgamento, apenas trinta e nove anos.

O currículo<sup>583</sup> do Juiz Petrúcio revela, ainda, certa sensibilidade que o magistrado possuía em relação às artes literárias. O árbitro do processo contra Behr obteve a segunda colocação, por duas ocasiões, nos concursos de contos organizados pela *AJUFE* (Associação dos Juizes Federais do Brasil) nos anos de 1987 e 1994. Petrúcio da Silva redigiu, também, o prefácio do livro de poesias *Saudades*, do poeta angolano Eduardo Maia. Por fim, o currículo registra a publicação de seu poema *Nauta do Tempo* em jornais como *Diário de Pernambuco* e no *Jornal do Comércio* durante o ano de 1987. Estas informações permitem supor que o Juiz Petrúcio, além de jovem, possuía sintonias e afinidades com o universo literário, características que certamente influenciaram na sentença que absolveu Behr.

O julgamento do poeta ocorreu em 30/03/1979 e seu relatório está incompleto e pouco legível, mas, mesmo assim, este documento reportou parte da atuação do representante do Ministério Público, Darcy Pereira. O relatório desvela a apropriação que o

---

<sup>581</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p.109.

<sup>582</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Defesa, documento 10: Reportagem de O Globo sobre a “nova poesia brasileira”*.

<sup>583</sup> Conf: [http://www.trf5.gov.br/component/option,com\\_docman/task,doc\\_view/gid,655/](http://www.trf5.gov.br/component/option,com_docman/task,doc_view/gid,655/)

promotor realizou do vocábulo “obscenidade”, inscrito no artigo 234 do Código Penal Brasileiro:

*Com estas razões M.M. julgador, entende a promotoria que as publicações do acusado infringem o disposto no Art. 234 do CPB porque atentatórias à moral pública, especialmente indutoras à lascívia e a perversão sexual razão porque deve ser julgada procedente a inicial com a condenação do réu nas penas ali capituladas.<sup>584</sup>*

Sendo assim, para o Ministério Público, a obscenidade estava relacionada ao empreendimento atentatório contra a moral e a indução a lascívia e a perversão. Mas a acusação era deveras imprecisa, pois o promotor não especificou de que modo os textos de Behr instigavam a lascívia e a perversão, e nem qual moralidade estava sendo afrontada.

Quanto às publicações eróticas arroladas pela defesa, a promotoria assim se pronunciou:

*A orientação até agora seguida pelo réu, “data vênia”, a nosso entender não é a mais aconselhada, tanto assim o é que juntou para comparar aos seus escritos publicações, que segundo suas informações se encontram à venda até em bancas de jornais, todavia tais revistas servem mais como advertência aos poderes do Estado para que promovam uma maior fiscalização e não que venham autorizar publicações menos perniciosas.<sup>585</sup>*

Segundo o promotor Darcy Pereira, a comercialização das referidas revistas não poderia justificar a circulação de materiais menos nocivos, como os textos de Nicolas. Desse modo, a promotoria enquadrou a literatura de Behr no mesmo padrão que as revistas eróticas, apenas com um grau de perniciosidade menor. Tal consideração, provavelmente, visava reforçar a caracterização da obra de Behr como pornográfica.

Embora tenha demonstrado consideração pelos pareceres e correspondências dos críticos e poetas que aludiam a obra poética de Nicolas Behr, o promotor questionou se tais documentos foram baseados na leitura integral dos livros de Behr: “Longe estaria o Promotor que ora funciona neste julgamento de por em dúvida tais opiniões, todavia não há nos autos prova de que aquelas opiniões tenham sido resultantes da leitura de todos os escritos do réu.”<sup>586</sup>. Sendo assim, a promotoria sugeriu, evocando a ausência de

---

<sup>584</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Sentença*.

<sup>585</sup> *Idem*.

<sup>586</sup> *Idem*.

comprovação, que os pareceres e correspondências anexados a *Defesa* derivavam de leituras parciais, fundamentadas em textos de Nicolas que não possuíam obscenidades.

Por fim, a promotoria pleiteou a condenação de Nicolas Behr nas penas capituladas pelo Artigo 234 do CPB, que variavam da detenção em presídio a multa pecuniária<sup>587</sup>.

Já no espaço reservado para defesa, consta que o procedimento inicial adotado por D'Alembert Jaccoud foi solicitar a nulidade do processo, fundamentando-se em imprecisões na *Denúncia*.

Para o advogado, a *Denúncia* deveria especificar quais eram os trechos ou livros obscenos e deveria citar os co-autores dos livros mencionados pelo promotor:

*A defesa diria que é nulo o processo já que a denúncia não menciona sequer quais eram os “escritos obscenos” imputados ao réu. De outro lado, como o Doutor Promotor aduziu que o réu teria coadjuvantes isso exigiria denúncia única para todos, sob pena de ferir-se o princípio da indivisibilidade da ação penal.*<sup>588</sup>

Recorrendo ao jurista Nélson Hungria, Jaccoud argumentou que, com o propósito de incriminar Nicolas Behr, foram selecionados apenas fragmentos de textos e frases descontextualizadas para figurar nos autos:

*É preciso sempre como salienta Nelson Hungria considerar a obra em seu conjunto, pesquisar o objetivo visado pelo autor. Nada significa, portanto, um amontoado de frases pinçadas arbitrariamente. No caso, como se vê nos autos, o réu apenas quis dar asa à sua vocação literária.*<sup>589</sup>

Como já foi comentado, tanto no *Auto de Prisão em Flagrante*, como no *Relatório* do delegado, foram incluídos apenas poemas com vocábulos indecorosos, alusões à morte e a ditadura, além de certos versos de um poema, cuja íntegra foi omitida. Assim, nos documentos policiais, os trechos com palavras de baixo calão foram realçados e isolados de seu contexto poético original: “Desse modo, um detalhe acabava se tornando o centro do discurso, alterando, assim, todo o seu sentido.”<sup>590</sup>. As poesias foram transcritas como frases no intuito de descaracterizar o estatuto poético da obra de Behr. Isto revelou processo de apropriação por parte do delegado Sampaio, cuja leitura enviesada objetivou inculpar Behr.

---

<sup>587</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Sentença*.

<sup>588</sup> *Idem*.

<sup>589</sup> *Idem*.

<sup>590</sup> Ginzburg, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 74.

Na mesma direção, ao analisar o processo de heresia movido contra um moleiro de Friuli no século XVI, o italiano Carlo Ginzburg constatou que:

*Mais do que o texto, portanto, parece-nos importante a chave de sua leitura, a rede que Menocchio de maneira inconsciente interpunha entre ele e a página impressa - um filtro que fazia enfatizar certas passagens enquanto ocultava outras, que exagerava o significado de uma palavra, isolando-a do contexto, que agia sobre a memória de Menocchio deformando sua leitura.*<sup>591</sup>

Posto isso, através do exame do processo, pode-se inferir elementos que constituíram o *filtro* ou a *rede* que permitiu o delegado Sampaio ressaltar expressões, omitir trechos e isolar palavras. Dentre os componentes que estruturavam a leitura do delegado Sampaio, foram identificados à concepção formalista de literatura, e as associações, recorrentes à comunidade de informações na época da ditadura, entre subversão, pornografia e desequilíbrio mental.

Mas a leitura do delegado Sampaio foi questionada por D'Alembert Jaccoud, que anexou aos autos outras interpretações:

*O valor da poesia de Nicolas Behr é atestado por opiniões abalizadas, que trouxemos aos autos, e por crítica especializada da grande imprensa, conforme doc. inseridos nos autos. Por outro lado a documentação dos autos demonstram que um amplo noticiário e a variada crítica divulgados sobre a poesia do réu e sua atividade literária não causaram escândalo ou levantaram menor registro desfavorável - nem nas grandes cidades nem nas cidades provincianas conforme doc. de fls. 89, 90 e 91.*<sup>592</sup>

A reunião da documentação mencionada acima subsidiou a tese defendida por Jaccoud contra a acusação de obscenidade imputada a Behr: “Como falar-se, então, em ultraje ao pudor público, se este se afere pelo sentimento médio de moralidade? Expressões como as que foram pinçadas nos livros apreendidos na residência do réu estão em textos da imprensa conforme doc. de fls. 96,97,98,99 e 100.”<sup>593</sup>. O advogado partiu do pressuposto de que o atentado ao pudor público efetivava-se pela afronta ao *sentimento médio de moralidade*. Para demonstrar que os textos do poeta não ofendiam a média de moralidade da sociedade daquela época, Jaccoud argumentou que os mesmos vocábulos empregados por Behr, e que foram considerados pornográficos pelo delegado, constavam nas páginas de

---

<sup>591</sup> Ginzburg, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 72.

<sup>592</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Sentença*.

<sup>593</sup> *Idem*.



revistas e jornais, e que, além disso, estes mesmos veículos de comunicação, assim como críticos e poetas, avalizaram a obra de Nicolas como literatura e poesia.

O advogado ratificou a suposição de que o relatório policial visava, originalmente, produzir a representação de Nicolas como indivíduo subversivo: “Como claramente demonstra o relatório policial, a diligência tinha em vista criar um subversivo. Não o conseguindo o preconceito contra o jovem, o livro informal, a novidade levou a autoridade a engendrar um pornógrafo.”<sup>594</sup>. As afirmações de Jaccoud eram sustentadas pelas ações desmedidas da comunidade de informações na época: “A Comunidade metia-se onde queria, fazia o que bem entendia e acabava por construir um mundo próprio, ameaçado por barbudos, poetas e colégios.”<sup>595</sup>.

Provavelmente, a ausência de provas materiais que corroborassem na classificação de Nicolas como subversivo, ocasionou a renúncia, por parte da polícia, em enquadrá-lo na Lei de Segurança Nacional. E, segundo conjecturou Jaccoud, o livro mimeografado e *informal*, o preconceito que existia contra o jovem (principal personagem da contracultura) e a *novidade* deste tipo de poesia (possivelmente o advogado referia-se ao vocabulário coloquial, apropriado do modernismo, e a circulação das obras fora do circuito comercial) induziu as autoridades policiais a gerarem a representação de Behr como pornógrafo.

Por fim, D’Alembert Jorge Jaccoud, como advogado de defesa de Nicolas Behr, enuncia sua intenção quanto à sentença: “Impõe-se, pois MM. Juiz, como de Direito e Justiça, a absolvição do acusado. Requer-se que sejam devolvidos ao réu todos os exemplares de suas obras e os demais materiais ilicitamente apreendidos”<sup>596</sup>.

As testemunhas elencadas pela defesa, que não foram citadas nominalmente no relatório, deveriam depor na data do julgamento, 30/03/1979. Mas o juiz, após discriminar a documentação arrolada por Jaccoud, anunciou a desistência deste procedimento.<sup>597</sup>

Quanto ao mérito da nulidade processual requerida pelo advogado de Nicolas, o juiz Petrúcio da Silva considerou improcedente. O magistrado alegou que, embora a *Denúncia* não tenha explicitado quais os textos de Behr eram obscenos, foram anexados aos autos os

---

<sup>594</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Sentença*.

<sup>595</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 117.

<sup>596</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Sentença*.

<sup>597</sup> Idem, *ibidem*.

livros do poeta com as passagens questionadas pelas autoridades policiais e pelo Ministério Público. Já em relação ao argumento da unidade da ação penal, o juiz assim de pronunciou:

*Segundo, não padece igualmente de nulidade a peça acusatória quando denuncia tão só o réu, pois sendo a denúncia, no Processo Penal Brasileiro, a peça inicial pela qual o Ministério Público, “dominus-litis” inicia a “persecutio criminis”, fazendo assim nascer em nome do Estado a Ação Penal, é de concluir-se que o Ministério Público apresentará denúncia quando convencido antes que tudo da existência de crime e logicamente apresentará a denúncia contra quem se deva imputar a autoria de tal crime. Assim pois, não há como acatar as preliminares de nulidade argüidas pela defesa.*<sup>598</sup>

Após descartar a hipótese de anular a ação penal, o juiz refletiu sobre as noções de obscenidade e de moral, no intuito de melhor qualificar a obra de Nicolas Behr. Petrúcio da Silva elegeu como referencial para definir o termo “obsceno”, as considerações de Nelson Hungria, o mesmo jurista mencionado pela defesa: “Nelson Hungria estudando o conceito de ato obsceno diz que: ‘Obsceno é o ato que atrita, abertamente, grosseiramente, com o sentimento médio de pudor, ou com os bons costumes.’”<sup>599</sup>.

Quanto à moralidade, o magistrado informou a etimologia do termo *moral*, que significava originalmente costume, e concluiu que só era moralmente permitido aquilo que se adequava aos costumes<sup>600</sup>. O juiz ponderou também sobre a relatividade da moral, considerando-a como bem cultural: “A própria moral, ciência dos costumes, materialmente se apresenta vinculada a condições de tempo e lugar, é antes que tudo, questão de cultura.”<sup>601</sup>.

As observações acerca dos significados de “obsceno” e de “moral”, subsidiaram a apreciação, por parte do juiz, do quesito moralidade na obra de Nicolas Behr:

*(...) não encontrei em qualquer destes escritos, dentro do contexto, é lógico, pois seria imoral analisar-lhe à retalho obra literária, nada que dentro do meu conceito de moralidade pudesse se apresentar como imoral. Vi antes que tudo a poesia no seu papel de comunicação revestir-se da linguagem jovem pois aos jovens é que tal poesia foi destinada*<sup>602</sup>.

Dessa maneira, o magistrado não se contentou com a leitura dos fragmentos textuais incluídos nos autos, e examinou os *escritos* de Behr dentro de seu contexto, ou seja, como

<sup>598</sup> Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF. *Sentença*.

<sup>599</sup> *Idem*.

<sup>600</sup> *Idem*.

<sup>601</sup> *Idem*.

<sup>602</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 116.

versos de poemas que constavam em livros compostos por outros poemas. O juiz utilizou como parâmetro sua própria moralidade, e não o sentimento médio de pudor e nem os bons costumes, para recusar o teor imoral imputado aos livros arrolados.

Depois de cotejar a documentação dos autos policiais com as colocações do Ministério Público e da Defesa, o juiz Petrucio da Silva proferiu sua sentença, que mereceu citação a um poema do réu:

*Ao réu não vejo como se torna necessário impor-lhe condenação alguma pois não vejo crime no seu agir e impor-lhe uma condenação, mesmo pecuniária, para adverti-lhe, seria desvirtuar inclusive o objetivo da Lei Penal. A ele sim, diria este Juiz que se descobriu o caminho da poesia jamais lhe falte coragem e a verdade da busca e assim encontrará um dia o seu caminho certo através da comunicação, mesmo errando aparentemente desde que use a palavra certa. Isto posto, JULGO IMPROCEDENTE A DENÚNCIA, que neste momento a retifico do Art. 234 Parágrafo Único Inc. I, para o “Caput” do Art. 234 e ABSOLVO, como absolvido tenho o réu NIKOLAUS HUBERTUS JOSEF MARIA VON BEHR, qualificado às fls. 9. Sem custas processuais<sup>603</sup>.*

O juiz absolveu Nicolas Behr de qualquer condenação e ainda incentivou o exercício de sua prática poética.

Por fim, cabe registrar que a prisão e o processo movido contra Behr ensejaram temas para poemas concebidos por Francisco Alvim, em 1978, e por Emílio em 1979:

#### **Outras Lutas<sup>604</sup>**

*Mário Faustino um dia escreveu  
que a poesia brasileira  
pra mudar  
e voltar a ficar boa  
precisava – entre outras coisas  
de poetas perseguidos pela polícia  
Os ômi parece que leram isto  
estão de acordo  
e grampearam o Nick*

#### **A volta do poeta<sup>605</sup>**

*pro niki*

*Depois de depor no DOPS*

---

<sup>603</sup> BEHR, Nicolas. *Restos Vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005, p. 117.

<sup>604</sup> ALVIM, Francisco. *Poemas (1968-2000)*. São Paulo: Cosac & Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 234.

<sup>605</sup> EMÍLIO apud BEHR, Nicolas. *Vinde a mim palavrinhas*. Brasília: LGE Editora, 2005, p. 54.

*voltou pra casa angustiado  
abraçou-se à máquina de escrever  
e datilografou:  
- Poesia,  
aqui me tens de regresso...*

## Considerações Finais

A análise da contracultura como fenômeno internacional e desterritorializado, sugeriu a consideração de suas nuances e clivagens nos Estados Unidos, no Brasil e na França. As expressões da contracultura nos cenários selecionados indiciam o processo de apropriação, que enfatizava ou omitia certas representações, segundo peculiaridades históricas, políticas e culturais de cada território.

Desse modo, nos Estados Unidos, evidenciaram-se as sintonias entre a contracultura jovem e a cultura negra, devido à relevância histórica da questão racial e sua conseqüente segregação social, cultural e política que caracterizava a sociedade norte-americana. A ênfase nos valores da Nova Esquerda e dos *yippies*, particularizou a contracultura francesa, pois as doutrinas e organizações de esquerda eram bastante tradicionais no país. Na ambiência brasileira, a contracultura distinguiu-se dos outros cenários pela concomitância com o autoritarismo da ditadura militar.

O contexto que conjugava a repressão da ditadura com as táticas da contracultura configurou condições propícias para o engendramento da poesia contracultural. As apropriações de representações da contracultura foram explicitadas em temas para poemas e práticas comportamentais, como a politização do cotidiano. Alusões ao regime militar também foram constatadas em diversos fragmentos discursivos do *corpus* poético selecionado.

Quanto à poesia contracultural, ou marginal, como se viu, foram enfocadas as manifestações do grupo carioca *Nuvem Cigana* devido às sintonias detectadas com a poesia elaborada na capital. Neste subitem, privilegiei as ressonâncias de elementos da contracultura na prática poética brasileira, ou seja, como a aproximação entre arte e vida, a oralização poética, a valorização do instante, o antiintelectualismo e a politização do cotidiano, foram incorporados à poesia contracultural.

Narrar a história da poesia contracultural na capital, significou reconstruir aspectos acontecimentais conferindo-lhes novas significações. Logo, a narrativa desenvolvida nesta dissertação está eivada de subjetividade desde a escolha do objeto, e foi baseada no cotejo do material empírico elencado pela pesquisa, como os livros mimeografados, o processo judicial, as entrevistas com os poetas e as matérias publicadas no jornal *Correio*

*Braziliense*. Posto isso, saliento que a reconstrução histórica registrada nas páginas anteriores configura apenas uma versão, uma visão sobre o fenômeno cultural, e não aspira ser considerada A história da poesia marginal de Brasília.

A análise do *corpus* constituído por fragmentos de discursos poéticos selecionados, indicou que em Brasília, diferentemente do Rio de Janeiro, o signo da cidade interpelou intensamente os poetas que aqui habitavam. A originalidade urbanística e arquitetônica da cidade inspirou temas e sugeriu formas para os poemas elaborados na capital, que ensejou diversas apropriações cidadinas. Brasília foi representada, tanto como centro urbano desolador, estranho, impessoal, ermo e contraditório, como também cidade de arquitetura bela e refinada, e espaço propício ao amor e a socialidade. A abundância de representações brasilienses nos versos contraculturais instigou processos de identificação com a cidade, como a *Braxília* de Nicolas Behr, e outros empreendidos por seus leitores receptores.

Recordo que uma das principais características da poesia marginal era o registro e a poetização do cotidiano, o que oportunizou a utilização dos poemas contraculturais brasilienses como fontes reveladoras de fragmentos do cotidiano da cidade durante a década de setenta. As referências ao momento político enviesadas pelo cotidiano também repercutiram na poesia de Brasília, mas sem o mesmo impacto que a representação da cidade planejada.

O exame do processo judicial no qual Nicolas Behr foi réu permitiu contrastar diferentes lugares-de-fala e apropriações de representações presentes nos poemas do autor. Além de minhas considerações, expus como as apropriações empreendidas pelo delegado do *DOPS* e por poetas e críticos, geraram embates entre representações acerca do que seria poesia, livro, pornografia.

A poesia contracultural não se extinguiu no início da década de oitenta, pois reminiscências e ressonâncias de suas características permanecem diluídas contemporaneamente. Em 30/08/2007, ocorreu a celebração e divulgação de uma biblioteca gratuita localizada na parada de ônibus das quadras 712/713 norte (via W-3), iniciativa do *Açougue Cultural T-Bone*. Este evento ensejou o (re)encontro dos poetas contraculturais Nicolas Behr, Chacal, Vicente Sá e Luis Turiba para declamar poemas e formular comentários sobre aquela biblioteca e sobre o panorama da poesia brasileira. Na mesma ocasião, o poeta Luis Martins da Silva lançou seus livros mais recentes *Realejos* e *Palavras*

*Leves*. A tônica desse encontro na parada de ônibus foi à dessacralização e democratização da literatura e da palavra poética, recurso caro aos poetas marginais dos anos setenta. Além disso, também em 2007, o poeta Luis Turiba fez parte da iniciativa *Livro na Rua*, que distribuía gratuitamente nas escolas públicas sua micro-antologia fotocopiada *Ou a gente se Raoni Ou a gente se Sting*.

Nicolas Behr e Luis Martins mantiveram sua autonomia editorial até os dias atuais. Behr publicou diversos livros por sua própria editora, participando de todas as etapas de elaboração das obras, assim como Luis Martins, que continuou independente:

*Eu mesmo publico as minhas coisas, publico os meus amigos, eu não tenho paciência de ficar com o livro esperando pra saber se o editor vai publicar, ou se o editor vai gostar, sabe. Então olha, eu tenho até hoje, não mais mimeógrafo, mas eu tenho dois duplicadores...<sup>606</sup>*

Assim, a poesia contracultural teve relevante papel na ampliação do espaço e exercício da prática poética. O poeta comercializava seus versos nas ruas, ônibus, bares, teatros, cinemas, praias (no caso do Rio), escolas. A poesia não se restringiu as manifestações livrescas, materializando-se em performances orais, nos muros, músicas, objetos e gestos cotidianos. A poesia deixou os restritos círculos literários e acadêmicos e constituiu um considerável circuito poético: “Às severas restrições de que foi objeto, principalmente quanto ao seu ‘estatuto literário’, responde com um substancial acréscimo do número de poetas, poemas e leitores”<sup>607</sup>. Foram essas condições, delineadas na década de 70, que permitiram a inauguração de uma biblioteca em uma parada de ônibus no ano de 2007.

A prática historiográfica é operação, para ficarmos com a expressão cara a Michel de Certeau, cujos resultados devem culminar com a apresentação de um texto. Tomando o historiador francês como um interlocutor privilegiado, a historiadora e comunicóloga Marialva Barbosa reflete sobre a construção do espaço textual da investigação:

---

<sup>606</sup> Entrevista realizada com Luis Martins da Silva na Universidade de Brasília em 25/03/2008 . Conf: CD anexo.

<sup>607</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.77.

*Ao se transformar em texto, submete-se a pesquisa a uma imposição definitiva: o seu término. Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter fim, sendo estruturado de forma a caminhar exatamente para este término. Assim, enquanto a escrita é plena, a pesquisa tem como característica mais emblemática a falta.*<sup>608</sup>

É estimulante pensar que desta mesma falta o espírito se nutre e aí mesmo encontra motivação para novas incursões. Afinal, ao eleger um *corpus* buscado na “lira poética”, a explosão de sentidos a que se presta é constitutivamente infinita. Aí, por certo, reside o seu fascínio.

---

<sup>608</sup> BARBOSA, Marialva. “Paradigmas de construção do campo comunicacional”. In: WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFELDT, Antonio (orgs.). *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002, p. 78.



## ***Corpus documental***

### **1. *Corpus principal***

- 1.1 Coleção recortada da obra poética de Nicolas Behr, Luis Martins da Silva e Luis Turiba;
- 1.2 Processo judicial movido contra Nicolas Behr.

### **2. *Corpus auxiliar***

- 2.1 Estante constituída de bibliografia pertinente ao período
- 2.2 Matérias publicadas em jornal impresso diário de Brasília: *Correio Braziliense*
- 2.3 Entrevista (fontes orais)
- 2.4 Fontes eletrônicas
- 2.5 Fontes iconográficas

## **Bibliografia referenciada:**

**16 POrrETAS.** Brasília: s. ed. (impressão: Gráfica dos Sindicatos dos Jornalistas), 1979.

**20 Po(rr)etas (A poesia unida).** Brasília: s. ed., 1980.

**Águas emendadas – 13 poetas de Brasília:** Thesaurus, 1977.

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

ALVIM, Francisco. **Poemas (1968-2000).** São Paulo: Cosac & Naif: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

AMADO, Janaína. “O Grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral”. In: **Revista de História Universidade Estadual Paulista.** Vol 14, São Paulo: UNESP, 1995.

**Anos 70: trajetórias.** São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil Nunca Mais.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

BARBOSA, Maria da Glória Lima. **O Cristal e a chama.** Dissertação (mestrado)-Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1997.

BARBOSA, Marialva. “Paradigmas de construção do campo comunicacional”. In: WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFELDT, Antonio (orgs.). **Tensões e objetos da pesquisa em comunicação.** Porto Alegre: Sulina, 2002.

BARREIRO, José Carlos. “E.P. Thompson e a historiografia brasileira: Revisões, críticas e projeções”. In: **Revista Projeto História. Diálogos com E. P. Thompson**. São Paulo: PUC, nº 12, set/95.

BARROS, José D’ Assunção. **Cidade e história**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BRANDÃO, Antonio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.

BEHR, Nicolas. **Restos Vitais**. Brasília: Ed. do autor, 2005.

\_\_\_\_\_. **Brasília revisitada vol.1**. Brasília: LGE Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. **Vinde a mim palavrinhas**. Brasília: LGE Editora, 2005.

BERND, Zilá. “O Elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe”. In: JÚNIOR, Benjamin Abdala (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITO, Antônio Carlos. “Tudo da minha terra”. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura Brasileira: Temas e situações**. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. **Lero-lero**. Rio de Janeiro: 7 Letras, São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

\_\_\_\_\_. **Beijo na boca**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUENO, André & GOES, Fred. **O que é geração beat**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BURKE, Peter. **As fortunas d'O Cortesão**. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1997.

\_\_\_\_\_. **A escrita da história - novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CASTRO, Hebe. "História Social". In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro F. (orgs.). **Domínios da História: ensaios sobre teoria e metodologia**. RJ: Campus, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHACAL. **Drops de abril**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia. A história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. **História Cultural: Entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_ (org.). **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COHN, Sérgio. **Nuvem Cigana – Poesia e delírio no Rio dos anos 70**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COSTA, Cléria Botelho da. “Uma História Sonhada”. In: **Revista Brasileira de História**. Volume 17, nº 34.

\_\_\_\_\_ (org.). **Um passeio com Clio**. Brasília: Paralelo 15, 2002.

COSTA, Luiz Carlos Guimarães da. **História da Literatura Brasileira**. Brasília: Thesaurus, 2005.

DANTAS, Vinicius de Ávila & IUMNA, Maria Simon (orgs.). **Poesia concreta**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

\_\_\_\_\_. “Poesia ruim, sociedade pior”. In: **Novos Estudos** (CEBRAP), nº 12.

DEL PRIORE, Mary & VENÂNCIO, Renato. **O livro de ouro da História do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

FICO, Carlos. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **Como eles agiam**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FILHO, Armando Freitas. “Poesia vírgula viva”. In: **Anos 70 – Literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

**Grande Circular**. Brasília: Galeria Cabeças, 1979.

GURGEL, Antonio de Pádua. **A Rebelião dos Estudantes (Brasília, 1968)**. Brasília: Editora da UnB, 2002.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **26 Poetas hoje – Antologia**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

\_\_\_\_\_ (org.). **Esses poetas: Uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

\_\_\_\_\_ & PEREIRA, Carlos Alberto M. **Poesia jovem anos 70**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HUGGINS, Marta K. **Polícia e política: relações Estados Unidos/América Latina**. São Paulo: Cortez, 1998.

KAQ, Francisco. “As cidades de Nicolas”. In: **UnB revista**. Ano II, nº5, de jan/fev/mar 2002.

KEROUAC, Jack. **On the road**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LARAIA, Roque. “Candangos e Pioneiros”. In: **Textos do Laboratório de Psicologia Ambiental**, Brasília, v. 4, n. 13, 1996.

LEMINSKI, Paulo. **Melhores poemas de Paulo Leminski**. São Paulo: Global, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LÚCIO, Néio & GUERRA, Kido. **Cabeças**. Brasília, 1989.

LUFTI, Eulina Pacheco & SOCHACZEWSKI, Suzanna & JAHNEL, Teresa Cabral. “As representações e o possível”. In: MARTINS, José de Souza (org.). **Henri Lefebvre e o retorno à dialética**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

MACIEL, Luiz Carlos. **Negócio seguinte**: Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

\_\_\_\_\_. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. **El Conocimiento ordinário: compendio de sociologia**. México: Fondo de Cultura Económico, 1993.

MAGNOLI, Demétrio. **O mundo contemporâneo: relações internacionais 1945-2000**. São Paulo: Moderna, 1996.

MARCELINO, Douglas Attila. “Chame o censor! Em tempos de abertura política, vigilantes dos ‘bons costumes’ cobravam mais repressão do governo contra liberalidades inaceitáveis”. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 3, nº 32, maio 2008. Rio de Janeiro: SABIN.

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

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru, SP: EDUSC, 2002,

MATOS, Olgária C. F. **Paris 1968: As barricadas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.



MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal?** São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELLO, Maria Amélia (org.). **20 anos de resistência-alternativas da cultura no regime militar.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

**Merenda escolar – um lance poético.** Brasília: SEMIM, 1980.

MONTENEGRO, Antonio Torres. “História Oral e interdisciplinaridade. A invenção do olhar”. In: SIMSON, Olga R. de Moraes (org.). **Os desafios contemporâneos da História Oral.** Campinas, SP: CMU/UNICAMP, 1997.

MOUSINHO, Ronaldo Alves. “Literatura em Brasília”. In: **Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoque histórico, teórico e prático.** Brasília: Ideal, 2002

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980).** São Paulo: Contexto, 2004.

NEGRÃO DE MELLO, Maria T. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: CABRERA, Olga & ALMEIDA, Jaime de (org.). **Caribe: sintonias e dissonâncias.** Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. “Se essa quadra fosse minha”. In: **Narrativas a céu aberto: Modos de ver e viver em Brasília.** Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1998.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** Campinas, SP: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O que é lingüística.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **Em busca do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro, Notrya, 1993.

\_\_\_\_\_. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. “Fronteiras da ficção: diálogos da História com a Literatura”. In: **História e Fronteiras XX Simpósio da ANPUH**. São Paulo: Humanitas, 1999.

PIRES, Ézio. **Literatura na criação de Brasília**. Brasília: Compukromus Editoração e Assessoria Gráfica, 1999.

REIS, Daniel Aarão & RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru, SP: Edusc, 2004.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972.

ROUANET, Sérgio Paulo e PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?”. In: **Revista USP: Dossiê Walter Benjamin**, nº 15. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

SCHMITT, Jean-Claude. “A história dos marginais”. In: LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEABRA, Odette. “A Insurreição do uso”. In: MARTINS, José de Souza (org.) **Henri Lefebvre e o retorno à dialética**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SERRANI, Silvana M. **A linguagem na pesquisa sociocultural: um estudo da repetição na discursividade**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

SILVA, Luis Martins da. **Brasilinhas: Poemas de Brasília**. Brasília: Independência, 1980.

\_\_\_\_\_. **Comigo foi assim**. Brasília: Independência, 1979.

\_\_\_\_\_. **Rua de mim**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Brasília: INL, 1977.

SILVA, Tomaz (org.). **Identidade e diferença - a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SODRÉ Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SÓTER. **Fogo na palha**. Brasília: Ed. SEMIM, 1981.

THOMPSON, E.P. **Senhores e caçadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TURIBA, Luis. **Cadê?** Brasília: Paralelo 15, 1998.

\_\_\_\_\_. **Clube do Ócio**. Brasília: s. ed., 1980.

\_\_\_\_\_. **Kiprokó**. Rio de Janeiro: S. ed. 1977.

ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas”. In: GARCIA, Regina Leite (org.). **Método: pesquisa com o cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

WEINTRAUB, Fábio (org. & sel.). **Poesia marginal**. São Paulo: Ática, 2006.

## Processo Judicial

Processo nº 187/78. 8ª Vara Criminal DF

## Fontes eletrônicas

**Código Penal Brasileiro.** [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/Del2848.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm)

ROSSI, Wilton e TRINDADE, Vivaldo. “Cinco perguntas para Nicolas Behr”. In: **Verbo21: Cultura e literatura.** <http://www.verbo21.com.br/arquivo/91tx1.htm>.

CABAÑAS. Teresa. “A poesia *marginal* brasileira: uma experiência da diferença”. In: <http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp.10/05/2005>

Currículo do Juiz Petrócio da Silva.

[http://www.trf5.gov.br/component/option,com\\_docman/task,doc\\_view/gid,655/](http://www.trf5.gov.br/component/option,com_docman/task,doc_view/gid,655/)

## Artigos

TORÍBIO, Lúcia. “Poeta, profissão: camelô”, In: **Correio Braziliense**, de 21 de dezembro de 1977.

CHACAL, Ricardo. ““Restos Mortais” e o fim do poeta marginal”. In: **Correio Braziliense**, de 27 de junho de 1980.

PIRES, Ézio. “Regressália ou apenas ‘um retrato na parede’”. In: **Correio Braziliense**, 31 de março de 1981.

“Impasse cultural: De volta depois do ouriço provocado pela Progressália”. In: **Correio Braziliense**, 03 abril de 1981.

“Progressália: a festança acontece a partir de hoje na Galeria C”. In: **Correio Braziliense**, 27 de março de 1981.