



Estudos de Literatura Brasileira

Contemporânea

ISSN: 1518-0158

revistaestudos@gmail.com

Universidade de Brasília

Brasil

Beal, Sophia

A arte de andar nas ruas de Brasília

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 45, enero-junio, 2015, pp. 65-83

Universidade de Brasília

Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323138448005>

- ▶ [Como citar este artigo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Mais artigos](#)
- ▶ [Home da revista no Redalyc](#)

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## A arte de andar nas ruas de Brasília

Sophia Beal<sup>1</sup>

O léxico e o traçado urbano do Plano Piloto da capital brasileira foram impostos drasticamente de cima para baixo.<sup>2</sup> Construída abruptamente no fim dos anos 1950, a capital é fruto da visão de uns poucos homens influentes. É difícil pensar em uma cidade cujo nascimento tenha sido mais imposto pelas autoridades. Depois do seu rápido surgimento, Brasília floresceu e se tornou a quarta cidade mais populosa do Brasil – e a maior cidade do mundo que não existia cem anos atrás. Esse amálgama de excentricidades influencia os moradores e visitantes da capital.<sup>3</sup> Embora o sistema de endereços super-racional do Plano Piloto e seus monumentos futuristas sejam resultado de um projeto utópico, o Distrito Federal vem sendo remodelado pelos seus habitantes de formas mais sutis desde a sua inauguração. Com efeito, o impacto de Brasília é tão profundo, visceral e difícil de localizar que se tornou um dos temas preferidos dos artistas. Como representar o impressionante efeito que Brasília exerce sobre as pessoas? Por outro lado, como representar os modos pelos quais os moradores influenciam essa estranha cidade, imbuindo-a de uma vibração que estava ausente de seu projeto original?

Para analisar essas questões sobre representação, é necessário dar um passo atrás. Como Brasília influencia as pessoas e como as pessoas

---

<sup>1</sup> Doutora em estudos brasileiros e portugueses e professora da University of Minnesota, Minneapolis, MN, Estados Unidos. E-mail: sfbeal@umn.edu

<sup>2</sup> Traduzido por Camila Pavanelli de Lorenzi. Uma versão em inglês de trechos deste estudo aparece em Beal (2013).

<sup>3</sup> O termo Brasília pode se referir a duas regiões geográficas: 1) a primeira região administrativa do Distrito Federal, que inclui basicamente o Plano Piloto e o Parque Nacional de Brasília; ou 2) a totalidade do Distrito Federal, uma das 27 unidades federativas do Brasil. Ao longo deste artigo, uso o termo Brasília nessa segunda acepção. A expansão populacional no Distrito Federal ocorreu majoritariamente ao sul e a oeste do Plano Piloto, onde se encontram as duas regiões administrativas mais populosas: Ceilândia e Taguatinga. O Plano Piloto permanece como centro do poder não apenas legislativo e econômico mas também simbólico, já que essa é a imagem dominante do Distrito Federal. Devido ao peculiar traçado urbano do Distrito Federal, o deslizamento de significados é comum em relação a termos espaciais, já que a localização do sujeito pode alterar o significado de palavras como *Brasília, centro e cidade*. Por exemplo, na canção de Ellen Oléria chamada “Senzala (a feira da Ceilândia)”, de seu disco *Peça* (2009), o termo *centro* refere-se ao Plano Piloto em oposição a Ceilândia, aludindo à divisão racial e econômica entre o centro e a periferia. No entanto, o termo também pode se referir ao centro de Ceilândia.

influenciam Brasília?<sup>4</sup> Para abordar essas questões, as teorias do filósofo Michel de Certeau sobre a vida cotidiana oferecem bons *insights*.<sup>5</sup> Em *A invenção do cotidiano* (1998), originalmente publicado em francês em 1980, Certeau observa os modos pelos quais as pessoas alteram os objetos, a linguagem e os lugares em situações cotidianas. Tais práticas fazem com que os objetos cotidianos atendam a desejos ou necessidades individuais, adaptando, assim, os códigos dominantes. Por exemplo: Certeau argumenta que, conforme se deslocam pela cidade, os moradores desempenham, ainda que inconscientemente, um papel importante na modificação de um lugar para o seu próprio benefício, de modo a desafiar as ordens impostas e a organização hierárquica. Os argumentos de Certeau são pertinentes para a análise de Brasília, pois os tipos de estrutura de poder e de organização dos quais ele trata estão particularmente escancarados em uma cidade planejada, onde a estética, a lógica e o léxico derivam de um projeto deliberadamente hierárquico.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Quando considero como Brasília influencia as pessoas, não estou sugerindo que o local nos modifica devido a alguma noção romântica de pertencimento a um determinado lugar. Como aponta a geógrafa Doreen Massey, os lugares nos modificam devido às inter-relações e negociações espaciais nas quais estamos implicados (Massey, 2005, p. 154).

<sup>5</sup> Apesar de o espaço sempre ter sido objeto de estudo de geógrafos, cartógrafos e geólogos, foi apenas nos anos 1970 que a preocupação com o espaço começou a se tornar importante em campos como a antropologia, a filosofia e a crítica literária a fim de compreender melhor as relações sociais e negociações de poder. O livro *La production de l'espace* (Lefebvre, 1974), que revela como o espaço é simultaneamente produto e produtor das relações sociais, costuma ser visto como aquele que desencadeou a chamada “onda espacial” (*spatial turn*) nas humanidades e ciências sociais. Os argumentos de Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano* sobre como modificamos nosso ambiente físico de forma inovadora também constituem algumas das principais contribuições para a onda espacial. Outras contribuições incluem as *heterotopias* de Michel Foucault (1980), que enfatizam a afirmação da diferença em tipos específicos de lugares; o *terceirespaço* de Edward Soja (1996), que concebe o espaço como sendo simultaneamente real e imaginado; e o argumento de Doreen Massey (2005) de que o espaço é dinâmico e contingente, emergindo continuamente a partir de inter-relações entre entidades animadas e inanimadas. Os *insights* de Certeau mostraram-se mais pertinentes para este trabalho específico sobre o andar em Brasília, mas também devo muito a esses outros teóricos em minha pesquisa mais ampla sobre como o espaço está profundamente imbricado na produção cultural brasiliense.

<sup>6</sup> Para Massey, os argumentos de Certeau (1998) negam a possibilidade de ação política ao sugerir que as pessoas só são capazes de pequenos gestos de resistência (Massey, 2005, p. 45-46). Embora *A invenção do cotidiano* não discuta a ação política organizada, não me parece que o livro a refute como uma possibilidade. Segundo a crítica literária Kristin Ross, ao criar uma dicotomia entre resistência (a ação do pedestre) e poder (a cidade vista como um sistema), não fica claro a que o pedestre estaria resistindo (Ross apud Massey, 2005, p. 47). Embora eu concorde que isso constitui uma fissura no argumento de Certeau, ela não se aplica a este estudo, pois, no presente caso, está claro a quais sistemas urbanos (o léxico, as estradas e o sistema de nomenclatura das ruas do Plano Piloto) o pedestre está resistindo.

Para revelar o poder transformador das práticas cotidianas das pessoas (tais como o caminhar, conversar e habitar), Certeau estabelece uma distinção entre *estratégia* e *tática*. Os governos, corporações, instituições e outros grupos produzem e impõem *estratégias* que definem ambientes. No caso de uma cidade, por exemplo, a disposição das ruas e as linhas de metrô constituem *estratégias*. Embora a população urbana seja bastante limitada pelas estratégias de uma cidade, há alguma margem de ação. As pessoas podem desviar do traçado das ruas tomando um atalho pela grama de um parque – ou, muitas vezes de forma inconsciente, encontrar formas alternativas de driblar as estratégias da cidade quando isso pode lhes trazer benefícios. Certeau refere-se a esses métodos individualizados e espontâneos como *táticas*. Transpondo os termos bastante genéricos de Certeau para o contexto de Brasília, surgem as seguintes definições: a *estratégia* de Brasília seria a visão panorâmica racional da cidade, exemplificada por um mapa da capital. Outras estratégias estão contidas em um mapa de Brasília: o sistema que faz com que os endereços da cidade não contenham palavras, o desenho em forma de avião e os nomes oficiais (baseados na localização ou finalidade) das unidades do Plano Piloto, nome do projeto original da cidade.

As *táticas*, por sua vez, referem-se a algo mais multifacetado: os modos pelos quais as pessoas utilizam o espaço para seus próprios fins. As táticas funcionam em oposição a uma estratégia oficial, de cima para baixo. Um excelente exemplo de tática em Brasília são as moradias informais (que remontam aos acampamentos de trabalhadores da década de 1950) que surgiram devido à falta de opções residenciais a preços acessíveis e que vieram a ser estrategicamente removidas, arregimentadas ou sistematizadas pelo governo posteriormente.<sup>7</sup>

Os moradores de Brasília, assim como a população do mundo todo, agem de maneira tática – não tão óbvio quanto isso, porém, é o fato de que as representações artísticas da capital também se relacionam com a cidade de forma tática. Os artistas usam métodos estéticos, tais como jogos de palavras e justaposições bizarras, para minar a lógica ou o mérito da ordem imposta pela cidade. O mestre no uso dos jogos de palavras para subverter taticamente as estratégias oficiais de Brasília é o poeta

<sup>7</sup> Ver o capítulo “A violência estrutural” do livro *Brasília: dimensões da violência urbana* (Gouvêa, 2005) e *Brasília: a capital da segregação e do controle social* (Gouvêa, 1995); o capítulo “As formas concretas da segregação residencial em Brasília”, de autoria de Netto Gonzales, que consta do livro *Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão* (editado por Paviani, 2010).

Nicolas Behr. Ele usa essa estratégia em seus “poemas de Brasília”, termo de minha autoria para designar sua vasta obra sobre a capital. Filho de imigrantes alemães, Behr nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 1958, e mudou-se para Brasília em 1974, tornando-se parte da primeira geração de adolescentes a tornar-se adulta em Brasília, paralelamente à cidade de catorze anos que também, nas palavras de Behr, “estava adolescendo” (Behr, 2004b, p. 48). Pertencente à *geração mimeógrafo*, o poeta começou sua carreira literária criando livretos de poesia mimeografados que ele vendia em eventos e concertos locais, tendo vendido impressionantes oito mil cópias de *Logurte com farinha*, seu primeiro livreto escrito em 1977 (Behr, 2010a, contracapa).

Behr insere em seus poemas as pichações que eram vistas pela cidade na década de 1970: “ouvir a vaia do vento”, de autoria do poeta Chacal, e “senta que vai demorar”, uma mensagem bastante popular em pontos de ônibus (Behr, 2004b, p. 56).<sup>8</sup> A pichação é tática por excelência, já que transforma e personaliza um local de forma subversiva, em desafio à lei e à conduta normativa. Em uma entrevista em que fala de sua vida na Brasília dos anos 1970, Behr observa que, na W3, “havia muitas pichações. Muitas delas eram coletivas. Alguém completava uma frase que já estava lá, ou botava uma frase antes, ou só colocava uma vírgula” (Behr, 2004b, p. 56). Ao transcrever as pichações em seus poemas, ele demonstrava seu apreço por – e sua participação em – essa versão contracultural, colaborativa e alternativa da capital, que ele chama de *Braxília*.

Behr toma as siglas, nomes de rua e palavras específicas de Brasília e despe-os de sua lógica, transformando-os em algo pessoal, emotivo, cômico ou carnal. Essas táticas frequentemente se dão sob a forma de chistes, como o poema “SQS OU SOS?”, presente em *Logurte com farinha*:

SQS ou SOS?  
eis a questão! (Behr, 2007, p. 66)<sup>9</sup>

Esse poema curto reescreve o início do famoso solilóquio de Hamlet com a sigla da zona geográfica Superquadra Sul e o pedido de socorro internacional SOS, apresentando a semelhança visual entre ambos.

<sup>8</sup> Para mais pichações de Brasília associadas aos poetas marginais dos anos 1970 e início dos anos 1980, ver o verbete “Senta que vai demorar”, em *Brasília A-Z: cidade-palavra* (Behr, 2014).

<sup>9</sup> Descobri muitos poemas de Behr na coletânea *Laranja seleta: poesia escolhida 1977-2007*, publicada em 2007, que inclui poemas originalmente publicados em livretos mimeografados. Para a referência do leitor, incluo os títulos e datas de publicação original, embora eu não tivesse acesso aos livretos.

O poema sugere que SOS funciona como uma resposta repleta de ansiedade aos enigmáticos signos de Brasília. O escritor Marcelo Torres observa que o poema indica o estresse de uma pessoa que, ironicamente, foi confundida por siglas que têm o objetivo de simplificar (Torres, 2009). A lógica modernista da cidade pode, assim, confundir o indivíduo que não conhece seus códigos.

Brasília foi, desde o início, uma cidade conhecida pela sua arquitetura, design e escultura – suas principais referências são Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão e, em menor medida, Roberto Burle Marx –, o que lhe rendeu em 1987 o título de Patrimônio Mundial da Humanidade da Unesco. A cidade, porém, não é conhecida por sua produção literária. No entanto, o poema “SQS OU SOS?”, de Behr, – assim como a famosa questão de Oswald de Andrade, “Tupi or not Tupi?” – ousa transformar o verso de Shakespeare para ressaltar o mérito literário da capital. A transformação efetuada por Oswald do *to be* de Hamlet para *Tupi* é um apelo a que os brasileiros celebrem sua própria cultura. Além disso, a referência a *Hamlet* feita por Behr retrata Brasília não como a sede do governo, mas como a capital literária, lúdica, confusa e flexível por onde ele caminha (e que ele subverte). A relação intertextual entre a geração de 1922 dos modernistas brasileiros também é evidenciada nos títulos dos livros de Behr: *Brasiléia desvairada* (1979a) e *Poesília: poesia pau-brasília* (2002). Esses títulos reinventam Brasília como uma cidade marcada pela sua literatura. O poeta Augusto Rodrigues também sublinha os méritos literários e musicais de Brasília com versos brincalhões como “a rota do homo brasiliens. vieram pelo estreito de nicolas-bhering”, “uma legião urbana de símbolos”, “as musas da canção entoam um faroeste candango. brasília dublinense” (Rodrigues, 2011, Paisagens 402, 416, 415). O último verso sugere que, assim como James Joyce transformou Dublin em uma cidade associada à ficção, a banda Legião Urbana transformou Brasília em uma cidade conhecida pelo rock. Além disso, as muitas paródias feitas por Behr e Rodrigues de poemas brasileiros modernistas, desviando o foco para Brasília, reinterpretam a capital como um lugar de literatura e humor.

Esse jogo de palavras continua no poema “Naquela noite”, do livreto *L2 noves fora W3* (Behr, 1980). Até o título do livro usa os nomes das ruas da capital para obter um efeito cômico, ao fazer referência à prova dos

noves para verificar erros realizados em operações matemáticas. Behr ridiculariza a calculada ausência de emoção das estratégias de Brasília:

naquela noite  
suzana estava mais W3  
do que nunca  
toda eixosa  
cheia de L2

suzana,  
vai ser superquadra  
assim lá na minha cama (Behr, 2007, p. 76).

Desejos carnais animam a cidade. “Naquela noite” chama a atenção para as curvas das ruas que ligam o norte ao sul de Brasília, incluindo as três principais vias a que o poema faz referência: W3, L2 e Eixão. Comparado a uma canção como “Augusta, Angélica e Consolação”, de Tom Zé (1973) – em que as três ruas paulistanas do título transformam-se em amantes –, o léxico da capital tende a resistir a tais combinações românticas. Essa resistência está no cerne da graça do poema. Ao mesmo tempo que satiriza a secura do léxico brasiliense, o poema desviante transforma o impersonal em pessoal e o prático em sensual. O poema confere uma cadência erótica à *superquadra*, o nome dos quarteirões residenciais do Plano Piloto, sugerindo que a cidade modernista inspira novas formas de fazer amor e poemas.

No poema “Tô namorando”, do livreto *Saída de emergência* (Behr, 1979d), essa abordagem tática aplica-se às siglas utilizadas para diferenciar as zonas da cidade. Uma sigla torna-se íntima, engraçada e ilógica:

tô namorando  
uma sigla

MSPW  
conhecem?  
uma gracinha  
de sigla

ela é a minha  
emeessepêdabluzinha (Behr, 2007, p. 92).

O poema evoca uma espécie de ciborgue: uma sigla que se pode namorar. “Tô namorando” despe o sistema de nomenclatura brasiliense

de qualquer lógica decodificável, deixando de comunicar informações para transmitir, em vez disso, emoção. Os racionais e eficientes nomes dos setores da cidade transformam-se, assim, na arena irracional e imprevisível da emoção e do desejo físico.

No poema “Evangelho da realidade”, do livro *Braxília revisitada* (Behr, 2004a), o poeta expõe como o léxico brasiliense omite a violência social inerente ao experimento urbano que expulsou os pobres para além dos limites da cidade, rumo às chamadas *cidades-satélites*. Behr brinca com o significado local de *satélite* e toma emprestado o apelido dado a Juscelino Kubitschek pelo poeta Vicente Sá. O poema faz referência às Bem-Aventuranças do Sermão da Montanha e do Sermão da Planície para enfatizar como o tratamento dado pela cidade aos pobres contradiz os ensinamentos de Jesus:

naquele dia jotakristo subindo aos céus  
num pé de pequi  
disse aos cidadãos:  
felizes os que construíram comigo  
esta cidade pois irão todos para as satélites (Behr, 2007, p. 89).

Boa parte do projeto behriano de minar as estratégias de Brasília envolve também a desconstrução das idealizações da cidade. A capital está cercada de histórias que idealizam sua criação. Behr problematiza os mitos de criação de Brasília nesse poema e em uma série de poemas sobre o mito de criação em sua coletânea de 2010, *Brasiliada*. Roland Barthes, em *Mythologies*, argumenta que a melhor defesa contra o mito pode ser mitificá-lo ainda mais, produzindo, assim, um mito artificial (Barthes, 1972, p. 135). Os poemas de Brasília fazem exatamente isso, questionando um mito ao mitificá-lo ainda mais, de modo a desnudar e solapar seu estatuto de mito. Ao criar mitos obviamente absurdos para a capital, Behr chama a atenção para as estratificações sociais que ocorreram apesar das intenções supostamente igualitárias da cidade.

Uma maneira pela qual os escritores desmistificaram Brasília foi desviando a atenção do surgimento da cidade para seus habitantes atuais, particularmente o modo como eles caminham pela cidade. No capítulo “Caminhadas pela cidade” de *A invenção do cotidiano*, Certeau nos convida a refletir sobre o papel afetivo e expressivo das caminhadas urbanas. Ele propõe entender as caminhadas como mais do que um simples método de chegar a um destino desejado. Certeau argumenta que andar na cidade é um ato criativo através do qual uma pessoa pode

fazer da cidade um espaço pessoal. O pedestre transforma ou atribui sentidos a um lugar através de movimentos e interações. Ao andar, o pedestre cria um espaço singular, ao privilegiar certos locais ou evitar outros (Certeau, 1998, p. 178 e 181). Diferentemente de uma visão de sobrevoo da cidade, vista de cima ou através de um mapa, os pedestres “fazem desaparecer a cidade em certas regiões, exageram-na em outras, distorcem-na, fragmentam e alteram sua ordem no entanto imóvel” (Certeau, 1998, p. 182). A parte mais importante do argumento de Certeau, que às vezes se perde em meio a metáforas variadas e uma linguagem demasiado poética, é que o modo como os pedestres caminham pela cidade revela algo íntimo: seu modo particular de usar a cidade, suas emoções e seus valores. Os artistas brasilienses frequentemente representam o estranho desafio de andar em Brasília, uma cidade projetada mais para os carros que para o pedestre. Assim, os artistas expressam tanto o efeito alienante das dimensões da capital quanto os esforços para fazer da cidade um lugar mais íntimo.

Como diz Certeau, caminhar envolve um elemento de invenção lúdica: “As caminhadas dos pedestres apresentam uma série de percursos variáveis assimiláveis a ‘torneios’ ou ‘figuras de estilo’. Existe uma retórica da caminhada. A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (Certeau, 1998, p. 179). Boa parte da poesia de Nicolas Behr aborda esse paralelismo entre moldar frases e caminhar usando figuras de linguagem para expressar a experiência de caminhar em Brasília. Em sua poesia, o caminhar é indicativo da busca de prazer, da disposição para correr riscos e de tentativas de se apropriar da capital.

Por exemplo: no poema “Entre”, do livreto mimeografado *Grande circular*, de 1978, de Behr, o leitor é convidado a adentrar Brasília caminhando, como se estivesse sendo convidado a adentrar o espaço íntimo de uma casa:

entre,  
entre por favor  
entre blocos  
entre quadras  
entre,  
entre por favor (Behr, 2007, p. 54).

O poema é um convite a uma visão mais próxima e íntima da Brasília do eu lírico, uma cidade com a qual ele se identifica tal como

alguém se identificaria com sua própria casa. O duplo sentido de *entre*, como imperativo e como preposição, reforça o valor de conhecer a capital a pé. O leitor é convidado a adentrar a cidade caminhando e a ter uma experiência visceral dela, em vez de vê-la desde um ponto de vista distanciado e panorâmico. Como muitos poemas de Behr, esse sugere que as pessoas dão vida à cidade.

Embora Brasília tenha sido projetada para carros – servindo, portanto, aos interesses dos donos de tais veículos – no poema “Nossa senhora do cerrado”, de Behr, publicado no livrinho mimeografado *Entre quadras* (1979b), o narrador desbrava o Eixão a pé:

nossa senhora do cerrado,  
protetora dos pedestres  
que atravessam o eixão  
às seis horas da tarde,  
fazei com que eu chegue  
são e salvo na casa da noélia (Behr, 2007, p. 69).

Esse bem-humorado poema-oração imagina uma cidade tão hostil aos pedestres que eles precisam pedir ajuda à sua santa padroeira para sobreviver. Está implícita, no poema, a distinção entre os que têm dinheiro para ter um carro e os sem-carro, mais vulneráveis em Brasília devido à inadequação das ruas para os pedestres. No entanto, o tom sério dessa leitura é atenuado pelo destino do narrador. Ele não está desbravando o Eixão a pé por necessidade, e sim por um desejo pessoal de ver sua amada Noélia (nome real da namorada do poeta à época). Assim, o eu lírico transforma Brasília em um lugar de pedestres e de pessoas que buscam o prazer. Essa ideia é tão atraente para os artistas de Brasília que a banda Liga Tripa musicou o poema em 1979 e várias bandas, incluindo a Legião Urbana, fizeram *covers* desse hino à cidade (Marcelo, 2004, p. 31). O poema distancia a cidade do apreço capitalista pelo trabalho, pela rapidez e pelo acúmulo de riqueza, simbolizados por carros velozes. E também distancia Brasília do apreço burocrático pela atividade legislativa e pela obediência às leis, simbolizados pela malha viária e pelas proibições de atravessar vias expressas a pé.

Encontramos uma irreverência contracultural semelhante na enorme produção de música pós-punk conhecida como Rock Brasília,

movimento criado na capital nos anos 1980.<sup>10</sup> A canção “Tédio (com T bem grande pra você)” da Legião Urbana (1987c) – do álbum *Que país é este?*, que vendeu mais de um milhão de cópias – inclui os versos “Andar a pé na chuva, às vezes eu me amarro / Não tenho gasolina, também não tenho carro”. Ou na canção “Música urbana”, composta pela banda Aborto Elétrico por volta de 1981 e gravada pela primeira vez pelo Capital Inicial (1986): “Eu tenho pedras nos sapatos onde os carros estão estacionados”. Através da mudança de escala, o pedestre eleva-se sobre o carro e os veículos-que-viraram-pedra tornam o ato de andar difícil e desconfortável. Tanto na poesia marginal de Behr dos anos 1970 quanto na intensa produção de música pós-punk na capital nos anos 1980, o andar demarca uma rejeição da juventude a ideais capitalistas e consumistas simbolizados pela posse de um carro e o sonho de ter o “carro do ano”, uma meta questionada na canção “Química”, da Legião Urbana (1987b). Apesar de suas diferenças, tanto a poesia marginal quanto o Rock Brasília criticam o *status quo* e expressam apreensões sobre a cultura do consumo. E, em ambos, o ato de caminhar distancia os sujeitos da cultura automobilística de Brasília e da classe-média motorizada e com empregos convencionais, criando um espaço para uma contracultura artística.

O microconto “Os amantes do Eixo Rodoviário”, de José Rezende Jr. (2010c), também reinventa Brasília como uma surpreendente cidade de amantes que, ao caminharem, enfrentam o perigo dos carros – contrapondo, assim, a Brasília romântica à Brasília daqueles que enfrentam o trânsito para ir ao trabalho:

O homem atravessou as seis pistas do Eixão, correndo em ziguezague no meio do trânsito enfurecido, mas a mulher empacou, paralisada pelo medo. A separação já dura cinco dias: ele do lado de cá, ela do lado de lá, e os automóveis voando-zunindo entre um e outro. E se ninguém avisou que existe

<sup>10</sup> O Rock Brasília tornou-se o primeiro movimento cultural nacionalmente reconhecido do Distrito Federal. Bandas como Aborto Elétrico, Plebe Rude, Capital Inicial, Legião Urbana e Os Paralamas do Sucesso constituíam a chamada Turma da Colina, em referência à parte residencial da Universidade de Brasília onde os jovens músicos se encontravam. O erudito, cosmopolitano e multilíngue grupo de jovens músicos (filhos de diplomatas e professores universitários) foi originalmente inspirado por lendas do punk rock, como The Clash e Sex Pistols. Empolgados com a ascensão do punk no fim dos anos 1970, esses jovens brasileiros levaram a instrumentação reduzida, o espírito de contestação e as letras politicamente rebeldes do punk para um contexto brasileiro contemporâneo. Para saber mais sobre a Turma da Colina, ver o documentário *Rock Brasília: era de ouro*, de Vladimir Carvalho (2011).

passagem subterrânea pra pedestre nem foi por maldade: é que dá gosto ver aqueles dois, ela desenhando corações no ar, ele mandando carta em aviõezinhos de papel. Acho que nunca se amaram tanto (Rezende, 2010c, p. 55).

Esse mesmo romance absurdo pode ser encontrado no poema sem título de Behr que imagina o “eixão coberto de paralelepípedos” (Behr, 2010b, p. 52). Para Rezende e Behr, caminhar incute emoção em Brasília – ao contrário dos carros, associados à burocracia da capital. É o que se verifica no poema “Alguma coisa acontece”, de Behr, publicado no livreto mimeografado *Kruh* (1979c). O poema é a reapropriação das primeiras linhas da canção “Sampa”, de Caetano Veloso, de 1978, um tributo musical ao peculiar charme de São Paulo:

alguma coisa acontece  
no meu coração  
que só quando cruzo  
a W3 L2 sul  
ou eixão (Behr, 2007, p. 71).

O efeito humorístico é resultante da absurda associação dessas vias – aparentemente tão vazias de charme, tanto no nome quanto na aparência – a um sentimento de alegria. A substituição da lírica “Ipiranga” de Caetano por “W3 L2” acentua os nomes nada poéticos das avenidas de Brasília, enquanto a última rima atenua a racionalidade do sistema de nomenclatura de ruas ao enfatizar a reação emocional ao ato de caminhar pela cidade. O uso exclusivo de letras minúsculas ressalta uma atitude de desafio, como se o eu lírico reconhecesse que essa não é a interpretação “adequada” de Brasília, nem o jeito adequado de escrever.

Um exemplo menos cômico de como o ato de caminhar pela capital é apresentado como incompatível com a lógica da cidade pode ser encontrado no poema “O mundo desaba numa tarde”, de Behr, do livrinho fotocopiado *Beijo de hiena*, de 1993, em que o narrador cata sementes de palmeira ao longo da W3 com a ajuda de duas crianças de rua. Um local para carros transforma-se em local para pedestres, e um local de trânsito transforma-se, de forma chocante, em moradia para as crianças. Essas reapropriações surpreendentes e trágicas envolvem um desvio do uso e da ordem que foram planejados para a cidade.

Falar sobre o ato de caminhar em Brasília é bem diferente de falar sobre o ato de caminhar em cidades francesas (e Nova York), que são as referências principais de Certeau. Na verdade, o *status* de Brasília como

uma cidade aparentemente não transitável a pé geralmente aparece em textos culturais como sinédoque da inospitalidade da cidade e de suas divisões sociais. Muitos textos culturais denunciam abertamente a extrema segregação social do Distrito Federal, frequentemente justapondo aspectos da cidade que constituem o plano oficial e aspectos que representam o submundo desse plano. Para poder apreciar esses textos criativos, é preciso ter algum conhecimento sobre a especificidade da disposição sociogeográfica da capital, que é completamente diferente do que se pretendia em princípio. O Plano Piloto original previa bairros nos quais conviveriam pessoas de diferentes classes sociais, misturando-se nos *playgrounds*, parques e estabelecimentos comerciais localizados a uma curta distância de seus apartamentos (Holston, 1989, p. 20-22). No entanto, esse objetivo utópico de que a vida residencial viesse a diminuir as hierarquias de classe fracassou, já que apenas os mais ricos não foram alijados das superquadras do Plano Piloto.<sup>11</sup> Atualmente, há uma extrema distância geográfica entre ricos e pobres. As regiões administrativas mais centrais (Lago Sul, Sudoeste/Octogonal, Lago Norte, Plano Piloto e Park Way) abrigam os mais ricos, ao passo que os demais residem em regiões administrativas geralmente localizadas a mais de 20 quilômetros do Plano Piloto.<sup>12</sup> Nas sinistras palavras de Pedro Biondi, em uma crônica de 2010, “têm razão aqueles para quem Bras-Ilha até hoje pouco difere de um grande descampado, arte-finalizado e traduzido por um silêncio eloquente” (Biondi, 2010, p. 138).

Essa ideia de Bras-Ilha – uma capital alienante da qual não se pode sair a pé – aparece novamente na canção de GOG (o nome artístico do Genival Oliveira Gonçalves), “Eu e Lenine (a ponte)”. Nascido na região administrativa de Sobradinho e tendo passado a adolescência principalmente na região administrativa do Guará, GOG foi o artista

<sup>11</sup> Parte dessa história de exclusão social é narrada no romance *Cidade Livre*, de João Almino (2010), que trata do misterioso desaparecimento do *candango* Valdivino, que pode estar vagando a pé pelo cerrado. Ele desapareceu no dia seguinte à inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960, e dizia-se que havia sido assassinado ou que “não havia morrido e talvez nunca viesse a morrer, andava solto por aquele Planalto Central, em busca de Z, a cidade perdida” (Almino, 2010, p. 56). Depois de observar que o acampamento de *candangos* Cidade Livre era uma cidade que foi feita para ser destruída (após o presumido retorno dos *candangos* que nela moravam às suas cidades de origem), a crítica literária Regina Zilberman nota um paradoxo: “Ao contrário da Cidade Livre, estabelecida para ser temporária, mas que permanece até a atualidade, Valdivino é o ente descartável, que não encontra lugar no mundo que se descontina em 21 de abril de 1960” (Zilberman, 2012, p. 35-6). No romance, andar está associado a exílio, rejeição e misticismo.

<sup>12</sup> Ver Gouvêa (1995) e Holston (1989).

mais importante do movimento hip-hop da capital e um rapper nacionalmente reconhecido. Em 2004, lançou “Eu e Lenine (a ponte)” em seu sétimo álbum, *Tarja preta*, vencedor do Prêmio Hutzú de melhor disco do ano. Sampleando a canção de Lenine “A ponte”, de 1997, a canção de GOG indaga: “Este lugar é uma maravilha. Mas como é que faz pra sair da ilha?”. GOG usa a imagem de vendedores ambulantes ao lado de motoristas na Ponte JK, sugerindo que a mais nova peça de arquitetura monumental é uma ponte que, ironicamente, mais separa do que conecta.<sup>13</sup> O apelido *Bras-Ilha* também evoca o desafio de superar a pobreza em Brasília, expresso com fúria e compaixão na popular balada da Legião Urbana “Faroeste caboclo”, do supracitado álbum *Que país é este?* (1987a). Indicadores espaciais ao longo de “Faroeste caboclo” (Taguatinga, Asa Norte, Ceilândia etc.) mostram que a busca por ascensão social de João de Santo Cristo é uma tentativa de transcender as cidades-satélites marginais de Brasília e chegar até o centro economicamente poderoso. Mas esse objetivo é prejudicado por estratégias de design urbano excludentes, que fazem com que o Plano Piloto lhe pareça uma ilha de privilégios inalcançáveis.<sup>14</sup>

O conto “Maquete”, de José Rezende Jr. (2010a), também evoca uma cidade intransitável, mas de forma mais literal: “Foi amor à primeira vista, os dois se gostando à distância, no Espaço Lúcio Costa, diante da maquete do Plano Piloto: ele no final da Asa Sul, ela no fim da Asa Norte. Mas era domingo e não tinha ônibus...” (Rezende, 2010a, p. 54). Os personagens não podem simplesmente dar a volta na maquete para se encontrar porque a Brasília modelo e a Brasília real fundiram-se em uma só através de um truque literário de ilusionismo e *nonsense*. A presença do modelo – a capital idealizada – ainda domina o espaço da cidade, especialmente em representações oficiais de Brasília, tais como modelos arquitetônicos, mapas e selos postais, que priorizam os monumentos em

<sup>13</sup> A ponte, projetada por Alexandre Chan, atravessa o lago Paranoá e foi inaugurada em 2002. Lenine posteriormente veio a gravar e tocar “Eu e Lenine (a ponte)” ao vivo com GOG, caso raro de um *sample* que levou a uma colaboração ao vivo entre sampleador e artista sampleado (GOG também sampleia “Jack Soul Brasileiro” em “Eu e Lenine (a ponte)”). Além disso, a parceria acrescentou um novo significado à palavra “ponte” no título da canção, ligando gêneros, cidades e públicos.

<sup>14</sup> Essa divisão inalcançável é ainda mais pronunciada no longa metragem *Faroeste caboclo*, de René Sampaio (2013). O filme é vagamente baseado na canção, mas acrescenta um conflito de classes pouco convincente (homem negro e pobre apaixona-se por mulher branca e rica) à história de amor, reiterado através de diálogos banais e de uma fotografia que retrata o acentuado contraste entre as duas Brasílias habitadas pelos amantes, bem como as complicações inerentes à tentativa de uni-las.

detrimento dos indivíduos. A arte de Brasília – especificamente aquela que envolve a arte de andar na capital – busca humanizar a representação da cidade ao desviar o foco da visão panorâmica.

A escritora Liziâne Guazina (2010), na sua crônica “Saquei qual é a tua, Brasília”, observa outro aspecto desanimador de Brasília relacionado às ruas: “Tu não tens vielas, como as cidades históricas mineiras ou as favelas das grandes cidades. Nem por isso te mostras à vontade aos forasteiros. [...] Tu não abraças quem chega. Olha à distância. Do alto das torres do Congresso. Esperas sempre que se faça o primeiro gesto” (Guazina, 2010, p. 179). No entanto, ela aponta para a possibilidade de transcender esse ponto de vista emocionalmente distante através do olhar mais próximo de quem caminha: “Tuas avenidas largas e o desenho do avião, porém, enganam os desatentos. É preciso olhar de perto. Tu tens muitas almas” (Guazina, 2010, p. 179). Podemos conceber os textos já mencionados como cenas em *close-up* que, com os pés fincados no chão, revelam as almas da cidade.

O tipo de caminhar que reinventa Brasília em termos mais íntimos não precisa acontecer na rua. Na crônica “Diplomacia pelas janelas” (originalmente publicada on-line, em 2008, no blog da autora, intitulado *Transitiva e direta*, e, em 2010, em uma antologia com pequenas alterações), Fernanda Barreto imagina as relações diplomáticas de Brasília acontecendo de forma íntima entre vizinhos nus, e não entre estadistas engravatados:

Da primeira vez que percebi estar sendo observada desde o outro lado da rua, gelei. [...] eu molhava minhas plantas, completamente nua – meu traje de rainha do lar. [...] vi aqueles dois homens amparados na ampla janela, bebendo cerveja, as vistas fincadas no meu universo particular. Após alguns episódios como esse, meu nu virou tão trivial que nunca mais meu vizinho e seus convidados pararam o que estavam fazendo para ficar espiando a vizinha peladona do quarto andar. Eu também já me acostumei avê-lo andando pra lá e pra cá apenas de cuecas [...] É o que eu chamo de triunfo diplomático da boa vizinhança: nem ele analisa meus peitos nem eu reparo na marquinha de sunga dele (Barreto, 2010, 73-74).

Esse exemplo captura de forma magistral a irreverência lúdica e maliciosa com a qual tantos artistas tratam Brasília. Barreto nos convida a reimaginar os prédios de apartamentos de Brasília não como volumes

uniformes com pilotis e janelas em fita, mas como lares onde pactos não ditos entre vizinhos criam uma sensação de liberdade e de respeito mútuo. Com sua alusão à política de boa vizinhança e à Brasília como sede do governo, Barreto privilegia um tipo de negociação que ocorre em escala muito menor do que as relações diplomáticas. Ironicamente, ignorar alguém pode ser uma forma de intimidade, e é precisamente esse tipo de intimidade que faz a narradora sentir-se mais à vontade conforme transita por sua própria Brasília particular.

Não vou resistir a encerrar este estudo com uma crônica-piada de José Rezende Jr. (2010b), que subverte as origens míticas e utópicas de Brasília:

O dia em que Oscar Niemeyer Morreu Afogado no Lago Paranoá

Sabe o que Juscelino fez quando viu o Lago Paranoá pela primeira vez? Tirou o sapato e a meia, arregaçou a barra da calça e caminhou sobre as águas, de uma margem à outra. Niemeyer quis imitar, mas quando chegou na metade do lago Deus lembrou que além de comunista ele era ateu... (Rezende, 2010b, p. 154).

Como diz Certeau, o caminhar revela algo íntimo: o uso personalizado da cidade. Na literatura de Brasília, o caminhar é indicativo da busca de prazer, da disposição para correr riscos e de tentativas de humanizar e individualizar uma cidade mais planejada para os carros que para os pedestres. Chamei este estudo de “A arte de andar nas ruas de Brasília”, mas poderia tê-lo chamado de “A arte de amar nas ruas de Brasília”. Com ou sem a homenagem a Rubem Fonseca, ambos os títulos referem-se à relação possível entre arte, intimidade e a configuração física de Brasília. Diferentemente da “arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, andar em Brasília é uma espécie de paradoxo. Qual o papel do pedestre em uma cidade projetada para carros e com o formato de um avião? Essa série de poemas, crônicas, contos e canções viram de cabeça para baixo as origens e a organização hierárquica de Brasília, sugerindo que os moradores atuais – à medida que andam pela cidade em suas vidas cotidianas – estão criando e transformando a capital de formas significativas. Como sugere a crônica de Rezende, os artistas às vezes precisam afogar Niemeyer – e digo isso com todo o respeito ao morto – para representar Brasília como mais do que uma série de monumentos arquitetônicos.

## Referências

- ALMINO, João (2010). *Cidade Livre*. Rio de Janeiro: Record.
- BARRETO, Fernanda (2010). Diplomacia pelas janelas. In: GIUSTI, André et al. *Cinquenta anos em seis: Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira.
- BARTHES, Roland (1972). *Mythologies*. Tradução de Annette Lavers. Nova York: Noonday Press.
- BEAL, Sophia (2013). The art of Brasília: spaces, tactics, and walks in the capital's cultural texts. *Brasil/Brazil*, v. 26, n. 47, p. 34-64.
- BEHR, Nicolas (1977). *Logurte com farinha*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (1978). *Grande circular*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (1979a). *Brasiléia desvairada*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (1979b). *Entre quadras*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (1979c). *Kruh*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (1979d). *Saída de emergência*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (1980). *L2 noves fora W3*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (1993). *Beijo de hiena*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (2002). *Poesília: poesia pau-brasília*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (2004a). *Braxília revisitada*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (2004b). Travessa palavra. Entrevistado por Carlos Marcelo. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Editora do Autor.
- BEHR, Nicolas (2007). *Laranja seleta: poesia escolhida (1977-2007)*. Rio de Janeiro: Língua Geral.
- BEHR, Nicolas (2010a). *Brasilíada*. Rio de Janeiro: Língua Geral.
- BEHR, Nicolas (2010b). Eixão coberto de paralelepípedos. In: GIUSTI, André et al. *Cinquenta anos em seis: Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira.
- BEHR, Nicolas (2014). *BrasíliA-Z: cidade-palavra*. Brasília: Teixeira.
- BIONDI, Pedro (2010). Conclusões de um naufrago: a partir de um domingo ermo. In: GIUSTI, André et al. *Cinquenta anos em seis: Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira.
- CAPITAL INICIAL (1986). Música urbana. *Capital Inicial*. PolyGram.
- CARVALHO, Vladimir (2011). *Rock Brasília: era de ouro*. Canal Brasil.

- CERTEAU, Michel de (1998). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephram Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes.
- FOUCAULT, Michel (1980). *Questions on geography*. GORDON, Colin (Ed.). *Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*. Tradução de Colin Gordon. Nova York: Pantheon.
- GOG (2004). Eu e Lenine (a ponte). *Tarja preta*. Unimar Brasil.
- GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos (1995). *Brasília: a capital da segregação e do controle social, uma avaliação da ação governamental na área da habitação*. São Paulo: Annablume.
- GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos (2005). A violência estrutural. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA Ignez Costa Barbosa; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro (Eds.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Ed. UnB.
- GUAZINA, Liziane (2010). Saquei qual é a tua, Brasília. In: GIUSTI, André et al. *Cinquenta anos em seis: Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira.
- HOLSTON, James (1989). *The modernist city: an anthropological critique of Brasília*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEFEBVRE, Henri (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- LEGIÃO URBANA (1987a). Faroeste caboclo. *Que país é este?* EMI-Odeon.
- LEGIÃO URBANA (1987b). Química. *Que país é este?* EMI-Odeon.
- LEGIÃO URBANA (1987c). Tédio (com T bem grande pra você). *Que país é este?* EMI-Odeon.
- LENINE (1997). A ponte. *O dia em que faremos contato*. BMG.
- LENINE (1999). Jack Soul Brasileiro. *Na pressão*. BMG.
- MARCELO, Carlos (2004). Ímpeto de foguete. In: MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Editora do Autor.
- MASSEY, Doreen (2005). *For space*. London: Sage.
- NETTO GONZALES, Suely Franco (2010). As formas concretas da segregação residencial em Brasília. In: PAVIANI, Aldo (Ed.). *Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão*. 2. ed. Brasília: Editora UnB.
- OLÉRIA, Ellen (2009). Senzala (a feira da Ceilândia). *Peça*. Brasília: Carne Dura Produções.
- REZENDE, José Júnior (2010a). Maquete. In: GIUSTI, André et al. *Cinquenta anos em seis: Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira.

REZENDE, José Júnior (2010b). O dia em que Oscar Niemeyer morreu afogado no Lago Paranoá. In: GIUSTI, André et al. *Cinquenta anos em seis: Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira.

REZENDE, José Júnior (2010c). Os amantes do Eixo Rodoviário. In: GIUSTI, André et al. *Cinquenta anos em seis: Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira.

RODRIGUES, Augusto (2011). *Do livro de carne: (brasílias invisíveis)*. Brasília: Thesaurus.

ROSS, Kristin (1996). Streetwise: the French invention of everyday life. *Parallax*, n. 2, p. 67-75, fev.

SAMPAIO, René (2013). *Faroeste caboclo*. Gávea Filmes.

SOJA, Edward W. (1996). *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell.

TORRES, Marcelo (2009). BSB (DF), siglas complicadas e perfeitinhas. *Terra Papagalli*, 11 jul. Disponível em: <<http://goo.gl/yWUv3m>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

VELOSO, Caetano (1978). Sampa. *Muito*. Philips.

ZÉ, Tom (1973). Augusta, Angélica e Consolação. *Todos os olhos*. Continental.

ZILBERMAN, Regina (2012). Cidade Livre: fundação e memória cultural.

GOMES, Gínia Maria (Ed.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos.

Recebido em junho de 2014.

Aprovado em outubro de 2014.

## **resumo/abstract**

### **A arte de andar nas ruas de Brasília**

Sophia Beal

Como argumenta Michel de Certeau, o caminhar revela algo íntimo: o uso personalizado da cidade. Na literatura de Brasília, o caminhar é indicativo da busca de prazer, da disposição para correr riscos e de tentativas de humanizar e individualizar uma cidade planejada mais para os carros que para os pedestres. Andar em Brasília é uma espécie de paradoxo. Qual o papel do pedestre em uma cidade projetada para carros e com o formato de um avião? Uma série de poemas, crônicas, contos e canções (de Nicolas Behr, Aborto Elétrico, Capital Inicial, Legião

Urbana, GOG, José Rezende Jr., Pedro Biondi, Liziane Guazina, Fernanda Barreto e Augusto Rodrigues) viram de cabeça para baixo as origens e a organização hierárquica de Brasília, sugerindo que os moradores atuais – à medida que andam pela cidade em suas vidas cotidianas – estão criando e transformando a capital de formas significativas.

**Palavras-chave:** Brasília, literatura brasiliense, música brasiliense, Nicolas Behr.

### **The art of walking in streets of Brasília**

Sophia Beal

As Certeau argues, walking divulges something intimate: the personalized use of the city. In literature from Brasília, walking divulges pleasure seeking, risk taking, and attempts to personalize a city designed more for cars than pedestrians. Walking in Brasília is somewhat of a paradox. What is the role of the pedestrian in a city designed for car travel and shaped like an airplane? This series of poems, crônicas, contos, and songs (by Nicolas Behr, Aborto Elétrico, Capital Inicial, Legião Urbana, GOG, José Rezende Jr., Pedro Biondi, Liziane Guazina, Fernanda Barreto, and Augusto Rodrigues) overturn Brasília's top-down origins and organization, suggesting that current residents – as they walk around the city in their daily lives – are creating and transforming the capital in significant ways.

**Keywords:** Brasília, literature from Brasília, music from Brasília, Nicolas Behr.