

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL**  
**FACULDADE DE LETRAS – FALE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL**

**MUSAS E MOSCAS NA PRODUÇÃO POÉTICA DE LUCY  
BRANDÃO:**

**Contracultura, tensão dissonante e hibridismo cultural**

Antônio José Rodrigues Xavier

Maceió / 2006

Antônio José Rodrigues Xavier

**MUSAS E MOSCAS NA PRODUÇÃO POÉTICA DE LUCY BRANDÃO:  
Contracultura, tensão dissonante e hibridismo cultural.**

Dissertação submetida ao PPGLL – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas – como exigência para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira, linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade.

**Orientadora:** Prof. Dra Vera Lúcia Romariz  
Correia de Araújo.

Maceió  
2006

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale**

- X3m    Xavier, Antônio José Rodrigues.  
Musas e moscas na produção poética de Lucy Brandão : contracultura, tensão dissonante e hibridismo cultural / Antônio José Rodrigues Xavier. – Maceió, 2006. 227 f. : il.
- Orientadora: Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo.  
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2006.
- Bibliografia: f. 211-215.  
Apêndices: f. 216-227.  
Inclui anexos.
1. Brandão, Lucy, – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Poesia marginal. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09


UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL  
FACULDADE DE LETRAS – FALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL

ANTÔNIO JOSÉ RODRIGUES XAVIER

MUSAS E MOSCAS NA PRODUÇÃO POÉTICA DE LUCY BRANDÃO:  
Contracultura, tensão dissonante e hibridismo cultural

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e  
Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira.

  
Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo.

  
1ª Examinadora: Profa. Dra. Ildney Cavalcanti.

2ª Examinadora: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte

Data de aprovação: 23 / 10 / 2006

*Os micróbios não estão no subsolo  
Sim nos chinelos de cada um  
Há em um pomar uma fruta  
verde e macia  
Há em certas terras querubins  
de barrigas vazias  
Há musas e moscas em cada boca roxa  
Há quintais e muros sob a  
derrubada ponte da agonia [...]*

Lucy Brandão.

## **AGRADECIMENTOS:**

Aos professores que, diretamente, foram mediadores de todo o processo de construção desta pesquisa e colaboraram com o amadurecimento intelectual que esta me proporcionou. Destaco, entre todos, o Prof. Dr Roberto Sarmiento, a Prof. Dra Ildney Cavalcanti, a Prof. Dra Enaura Quixabeira, o Prof. Dr Fernando Fiúza, a Prof. Dra Gilda Vilela Brandão e a Prof. Dra Gláucia Machado.

Ao Prof. Dr José Niraldo de Farias que, acreditando em meu projeto, assinou inicialmente a orientação deste trabalho e à banca que, por competência, durante o processo de seleção, autorizou que esta pesquisa fosse realizada a partir de minha integração a este programa de pós-graduação da Universidade Federal de Alagoas – PPGLL/Ufal.

Aos companheiros que, durante toda a trajetória, em sala de aula ou fora dela, muito competentemente contribuíram com reflexões, críticas e sugestões, acolhendo-me com bastante respeito e carinho. Destaco aqui, uma homenagem muito especial, a Prof. Ms Lúcia de Fátima, doutoranda integrante de nosso grupo que, como símbolo de coragem e persistência, muito nos dignificou com sua participação até os últimos momentos em vida.

À amiga e, por algum tempo, representante do grupo de discentes sempre muito presente, Prof. Ms Lígia dos Santos Ferreira, assim como, a incansável e atual representante do grupo de discentes, Andréa Moraes.

Aos companheiros que, de alguma forma significativa, contribuíram para a execução dessa pesquisa e que, possuindo vínculos diretos ou não com o PPGLL/Ufal, aqui destaco: Regina Carvalho, Lula Nogueira, Gustavo, Almir Guilhermino, Ricardo Maia, Ronaldo Leão, Beatriz Brandão (“Tizinha”), Beto Leão, Manoel Menezes Neto, Delma, Edel Guilherme e toda a

equipe do Portal do Cesmac que me acolheu por muitos momentos na execução desta pesquisa.

Ao parceiro Samuel Ferreira de Souza pela valiosa e paciente colaboração na sistematização eletrônica e organização cotidiana da pesquisa.

À família de Lucy Brandão, aqui representada por sua mãe, Iolanda Albuquerque Brandão, que em momento algum dificultou o bom andamento desta pesquisa, muito pelo contrário, disponibilizou todo valioso material de que dispunha e, numa atitude de confiança irrestrita, autorizou o estudo e publicação.

À minha mui querida amiga Prof. Dra Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo que, numa atitude de coragem, compromisso e amor, aceitou e realizou o desafio que, nestas páginas, está documentado. A ela não somente agradeço, mas dedico esse meu primeiro passo rumo a tantas outras pesquisas e, publicamente afirmo, ter sido desde o primeiro momento co-autora deste trabalho. Vera, muito obrigado.

A Deus, que com seu infinito amor por todos nós, permitiu-nos partilhar a deliciosa experiência de sermos humanidade.

## RESUMO

A poesia de Lucy Brandão, produzida entre as décadas de 70, 80 e 90, caracteriza-se como evento da modernidade alagoana, por seu movimento expansionista, emancipador, renovador e democratizador, na acepção de Néstor Garcia Canclini (2003). Portadora de uma negatividade lírica dissonante, já estudada por Hugo Friedrich (1978), fazendo uso de várias linguagens, Lucy Brandão performatizava seus “repentes urbanos” e produzia outros objetos artísticos híbridos em uma relação visceral com uma ética e estética da existência, rara em seu tempo. Nessa perspectiva, torna-se adepta da grande recusa que foi o movimento da contracultura no mundo ocidental, em uma atitude de vanguarda, integrando uma frente de artistas maceioenses pós-60 que se nutriu de reservas utópicas advindas do século XIX e início do século XX. Sua voz registra, no espaço urbano maceioense, um acontecimento estético singular que coloca em transe transculturador a atualização da tradição e da ruptura.

Palavras-chave: Contracultura – Hibridismo cultural – Poesia marginal – Repentes – Literatura alagoana.



## ABSTRACT

Lucy Brandão's poetry, produced among the 70s, 80s and 90s of the 20th century, is characterized as a happening of the modern *Alagoana* Literature, by its expansionist, emancipative, renewable and democratic movement, in Néstor Garcia Canclini's sense (2003). Her poetry is borne on a negative and dissonant lyricism that has been already studied by Hugo Friedrich (1978). She performed her urban *repentes* and produced hybrid objects of art by mixing several languages and using a dense relation with ethics and aesthetics of existence, rare in her time. By the way, she joined the big refusal called counterculture in the occidental world, in a vanguard behaviour with the forefront of the post-60 *maceioense* artists that nourished themselves with the utopian reserves from the 19th century and the beginning of the 20th century. Her voice registers, in the urban *maceioense* country, a singular aesthetic happening that promoted a transcultural trance in the traditional and the beat generation up-to-dating.

Keywords: Counterculture – Cultural hybridism – Brazilian underground poetry – *Repentes* – *Alagoana* Literature.

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
1. Contracultura e literatura em Alagoas: hibridismo cultural, negatividade lírica e dissonância estética da modernidade.....	19
1.1 – Lucy Brandão: estética da existência, transgressão e poesia.....	23
1.2 – Contexto de entrada da contracultura em Alagoas: industrialização, (re-) semantização do espaço urbano e transes transculturadores.....	45
1.3 - Contracultura e hibridação na produção poética de Lucy Brandão: “repentes urbanos”, <i>performances</i> e estética da existência.....	58
2. Modernidade em transe: acontecimento estético da produção poética de Lucy Brandão como herança da cognição marginal.....	87
2.1 – Contracultura e modernidade: a grande recusa, marginalização e utopia.....	96
2.2 - Utopia contraculturista, “repentes urbanos” e <i>performances</i> : estetização do desejo e a grande recusa.....	127
3. Do poetar às <i>performances</i> : o diálogo entre as múltiplas linguagens e sedução estética.....	145
3.1 – Acontecimento estético, transgressão e política: “o repente mais real tatuado na mente”.....	146
3.2 - Espaço urbano, cognição da lírica moderna e a utopia contraculturista na produção poética de Lucy Brandão.....	152
3.3 – Diálogo com outras linguagens e estetização da existência: busca experimental multissígnica na realização do acontecimento estético.....	162

3.4 - O mercado literário e a realização utópica às margens.....	175
3.5 - Outros diálogos.....	190
Conclusão.....	206
Referências bibliográficas.....	211
Referências eletrônicas.....	215
Apêndice.....	216
1. Entrevista com Lula Nogueira.....	216
2. Entrevista com Ricardo Maia.....	219
3. Depoimento de Almir Guilhermino.....	224
Anexos.....	228
1. Cópia das poesias de Lucy Brandão (também em CD)	
2. Anexo eletrônico (registrado em CD para uma visualização mais apurada dos documentos utilizados durante esta pesquisa)	
2.1 – Agenda pessoal de Lucy Brandão 1	
2.2 – “Alumbramento poético” – Lucy Brandão – Outubro de 1988	
2.3 - - Cartas e bilhetes	
2.3.1 – Bilhetes para sua prima Tizinha	
2.3.2 – Carta para Regina Carvalho	
2.3.3 – Bilhete para Vaninha	
2.4 - Cópia do caderno de Lucy Brandão A	
2.5 - Cópia do caderno de Lucy Brandão B	
2.6 - Documentos usados na dissertação (ordem numérica – documento 1, documento 2, etc)	
2.7 – Foto da autorização da família para uso no presente material	

- 2.8 - Fotos de colagem feitas numa garrafa por Lucy Brandão - produzidas por Rogério Maranhão
- 2.9 - Fotos do acervo pessoal de Lucy Brandão
- 2.10 - Matérias de jornais e *folders*
  - 2.10.1 – “A estréia do Circo-Bar dos Artistas foi uma festa” por Bráulio Pugliese
  - 2.10.2 – “Domingueiras” por Noaldo Dantas (alguns poemas de Lucy Brandão)
  - 2.10.3 – Exposição de Lula Nogueira – Face 1
  - 2.10.4 – Exposição de Lula Nogueira – Face 2
  - 2.10.5 – “Lucy Brandão na intimidade da poesia” por Arriete Vilela para o caderno “Mulher” da Gazeta de Alagoas
- 2.11 – Músicas e repente
  - 2.11.1 – “Festejos e desejos” - Carlos Moura e Lucy Brandão
  - 2.11.2 – “Sou” – Carlos Moura e Lucy Brandão
  - 2.11.3 – “Asa Delta” – Carlos Moura e Lucy Brandão
  - 2.11.4 – Único repente urbano de Lucy Brandão gravado por Lula Nogueira

## Introdução

A produção poética de Lucy Brandão, que se desenvolveu nos anos 70, 80 e 90, pode ser lida como uma representação tardia da lírica da modernidade negativa e dissonante, com uma latente tendência pós-moderna, muito inicial, no que se refere a suas aproximações performanciais contidas em seus “repentes urbanos” e na hibridação formal que sua produção revela na última década do século XX. Por buscar o público, fazendo-se sujeito artífice *in presentia*, posto que sujeito-empendedor de uma “atividade/ação” e constituinte cognitivo de um acontecimento estético, Lucy Brandão finca sua singularidade na poesia alagoana. Ao referir-me aqui a “repentes urbanos”, registro o deslocamento da face estético-formal secularmente concebida do repente – a da poesia oral da região nordeste – para uma motivação performática em diálogo com uma complexidade citadina mais para o metropolitano do que para o campesino.

Tais procedimentos – os repentes urbanos – diferenciam-se do termo “*performance*”, significativamente usado, principalmente na segunda metade do século XX. *Performance* se refere a toda e qualquer experiência de leitura dos textos literários produzidos como afirma Paul Zumthor (2000). Essa experiência de leitura tanto pode se dar em sua interioridade, no contato direto do sujeito com o texto literário escrito, implicando uma projeção visceral de seus signos estético-formais que fomentam uma determinada motivação estética nesse sujeito, como por intermédio da assunção de um terceiro sujeito que materializa tais signos, politizando *in presentia* essa determinada motivação estética. A produção analisada consta, enquanto *corpus*, de textos poéticos e visuais inéditos contidos no caderno pessoal da poeta e acervos pessoais de amigos, registro de um repente em CD (também inédito) e gravações em disco (LP) registradas por Carlos Moura nas décadas de 70 e 80.

A produção poética de Lucy Brandão já nasce deflagrada de processos de hibridação: primeiro ela articula duas modalidades para constituir-se do ponto de vista estético-formal (repentes urbanos e poemas que incidem em *performances* que resultam na estetização de sua existência através de um jogo de cena da própria poeta); segundo, através de um diálogo *in presentia*, a partir de um jogo cênico, sua base interativa pressupõe trocas culturais que nem sempre se dão de forma suave – verificamos formas tensas, como transes, nos processos de hibridação – e, em terceiro lugar, por ser portadora das vozes da modernidade, a arte de Lucy Brandão contribuiu, por onde passou nessa Maceió conservadora de onde emergiu, para a desestabilização daquilo que há de estático em nossa tradição nas últimas três décadas do século XX.

Utilizamos nesta pesquisa a categoria da transculturação, originariamente analisada por Fernando Ortiz que, percebendo um problema significativo no uso lexical do termo “aculturação”, categoria limitada pela antropologia cultural clássica dos anos 50, – a formação do vocábulo implicava uma aquisição simples de uma determinada substância cultural –, afirma que essa troca cultural, muito pelo contrário, se dá de forma tensa e implica um transe onde ambas as culturas são acometidas de perdas e ganhos, isto é, não se mantêm as mesmas. A partir dessas considerações, e aí aplicando ao universo dos estudos literários, Ángel Rama (2001) desenvolve teoricamente as implicações que a transculturação proporciona esteticamente às narrativas latino-americanas.

O evento tardio da modernidade, que configura a produção poética de Lucy Brandão, acompanha o fluxo contraculturista que atingiu a cidade de Maceió a partir do final dos anos 60 e 70. A contracultura, movimento libertário instalado na resistência às forças centrípetas da tradição, contíguo ao signo da modernidade, pressupõe uma condição de igualdade potencial de valores assumidos por Lucy Brandão em sua produção de arte, que incide em uma vivência do novo e do transgressivo como uma entrega existencial por total. Nesse sentido, sua face experimental se depara com contingências de natureza sócio-política e econômica no tecido social local que vêm produzindo como sistema, a partir da tradição, a desigualdade que não convive experimentalmente com as diferenças que a contracultura abriga em seus projetos. Essa tradição assume estrategicamente a fragmentação dos fenômenos grupais para o exercício do poder enquanto que a contracultura opta por uma atitude mais aglutinadora. Os bens materiais, segundo o ideário da contracultura, devem estar disponibilizados para todos, sem hierarquizações; a sexualidade deve ser exercida livremente sem determinações morais prescritas por segmentos mais conservadores das tradições; deve-se viver todos os bens culturais e naturais sem restrições e limites e, sobretudo, se opor a todos os segmentos que não contribuam com essa proposta de forma impactante.

Como impulso modernizador, a contracultura vem revitalizar, nos segmentos mais oprimidos dos sistemas do mundo ocidental, a necessidade de uma harmonia de forças para combater o poder do opressor e suas estratégias de dominação. Essa revitalização surge primeiramente como uma realização de ruptura e, posteriormente, como uma realização cultural; assim, os segmentos mais conservadores, no exercício de suas dominações, fazem a leitura dessas reservas utópicas como distopias que ameaçam consideravelmente a perpetuação do *establishment*.

Apesar da forte pulsão que o ideário contraculturalista exerceu nos modos de viver suas identidades por entre os jovens, tais identidades não chegam a uma quebra paradigmática a ponto de realizar substancialmente essa modernidade em Maceió. Os capitais culturais em questão, aqueles pertinentes ao projeto contraculturalista local, não conseguiram construir novos espaços políticos depositários de suas realizações que alterassem os procedimentos verticalizadores da tradição conservadora e essa memória “utópica” ficou a mercê dos grupos que tentam reorganizar essas alteridades residuais. Como alteridade residual, estamos considerando aqui, dentre outras, por exemplo, o elemento feminino como força potencial dos movimentos tais como o feminista e o *gay*, ou o elemento étnico negro como substância cultural na música popular brasileira, resíduos que emanam do outro que não representa o poder hegemônico, mas que o marcam em seu hibridismo.

Esse fluxo faz dialogar as pulsões estéticas em tensão com os elementos que integram a tradição mais conservadora local; como resultante do transe que esse diálogo proporciona, a arte de Lucy Brandão contribui para mais um processo de hibridação cuja conseqüência é, às margens das forças centrípetas dessa tradição, fortalecer a modernidade estética que representa nossa nova identidade cultural, mais híbrida. Nessa perspectiva, afirmamos aqui que o presente trabalho se justifica em sua realização na medida em que é nítida a percepção da necessidade de lançarmos olhares sobre a contribuição que a literatura alagoana, produzida na cidade de Maceió, tem conferido à construção de nossa identidade cultural.

A modernidade para Néstor Garcia Canclini (2003) é um movimento que move energias emancipadoras dos laços conservadores, democratizadoras pelos benefícios da abrangência política do “novo”, expansionistas no que diz respeito aos espaços paradigmáticos que dão sustentação a esse “novo” e renovadoras pelas articulações que fomentam suas articulações estratégicas. Assim sendo, torna-se princípio básico de seu espectro conceitual, no dizer de Canclini, o objetivo transformador – mais do que conservador – de uma dada realidade. Analisamos neste trabalho o diálogo entre as propostas de Hugo Friedrich (1978) e Néstor Garcia Canclini (2003). No primeiro, encontramos subsídios para observar na poesia de Lucy Brandão uma negatividade lírica dissonante e, no segundo, o fato de a sua produção poética se inserir em uma modernidade tardia, para marcar a linha divisória com os traços da problemática pós-moderna.

Uma primeira reflexão que fazemos neste estudo é o seguinte: em qual espaço estético-cultural a produção poética de Lucy Brandão se insere e que pulsões culturais incidem sobre esse se fazer significar? Defendemos que a produção poética da autora faz uso

das vozes da modernidade, através de uma negatividade lírica e de uma dissonância estético-cultural, contidas nas manifestações contraculturistas contrárias às tradições conservadoras de nossa cultura, inaugurando um novo espaço identitário para estabelecer-se. Assim sendo, seus procedimentos poéticos, ao realizarem a *mimesis*, alimentam-se dos atos da ruptura através de seus objetivos transformacionais (objetivo fundamental da lírica moderna segundo Hugo Friedrich). Nessa medida, levantamos a hipótese de que, através de uma atitude vanguardista, a produção poética de Lucy Brandão integra processos em construção de um espaço – do ponto de vista cultural – periférico, significativo e “ex-cêntrico”, junto a algumas outras manifestações e produções poéticas na literatura alagoana da cidade de Maceió, como, por exemplo, a de Beto Leão (poeta, artista plástico, ator e produtor de cinema e televisão) e a de José Geraldo Nepomuceno (poeta e intelectual acadêmico). A construção desse espaço dá-se, na sua essência, como negação ao espírito opressor e conservador que é marca capital do *establishment* nessa época. A noção de centro e os processos de ruptura, que marcam substancialmente a lírica da produção poética de Lucy Brandão, configuram seu diálogo com a contracultura, como afirmado há pouco, tanto no que diz respeito à operacionalização desse poetar, através de seus repentes urbanos, como à estetização de sua existência, como poeta que assume, na vida e na obra, a marca da diferença.

Uma segunda reflexão, que aqui pontuamos, remete à base interativa, caráter fundamental da produção poética de Lucy Brandão, verdadeiro signo da modernidade em sua natureza política. E aí indagamos: que prazer estético é compartilhado através dos “repentes urbanos” dessa produção poética quando os sujeitos em interação, Lucy Brandão e seu público, integram o transe transculturador deflagrado a partir de seu poetar? Nossa compreensão propõe que a realização desse prazer estético dá-se a partir do compartilhar o universo utópico desse acontecimento estético pelos sujeitos envolvidos, isso inclui o público presente envolvido estrategicamente através do repente urbano, em expectativa com a *performance* dela como sujeito-artífice, a própria Lucy Brandão nesse caso, *in presentia*, que projeta em sua lírica a (est)ética contraculturista. Nessa perspectiva – cito aqui a significativa contribuição do Professor Dr Roberto Sarmiento Lima, pesquisador da Universidade Federal de Alagoas – a produção poética de Lucy Brandão está condicionada singularmente pela estética da existência construída a partir de suas substâncias biográficas.

Reconhecemos a impossibilidade de recuperação integral desses repentes, tanto pela estrutura rígida que o “momento-ação” impõe como “irrepetível” no nível da percepção do leitor, como pela sua natureza fluida, fugaz. Porém, se faz necessário uma recuperação de



como esse sujeito estetizado conferia, do ponto de vista cultural, uma aura de rupturas ao eu-poético que realizava tais repentes. Essa ocorrência, a das *performances* com a presença cênica da poeta *in presentia*, (re)direciona as possibilidades de leitura que aqui estamos propondo, pois, a base interativa fomentava o garimpo *in loco* das substâncias político-culturais que sua produção poética sustentava através da produção de repentes urbanos. Lucy Brandão criava vínculos intersubjetivos com o arcabouço produtivo de suas *performances*, elementos contextuais e de percepção (est)ética, posto que a construção dos repentes urbanos permitia que o ato da *mimesis* sustentasse, sobretudo, pela estreita sintonia que os transes transculturadores estabeleciam, o compartilhar estético de uma produção impactante, muito a gosto da contracultura. Na impossibilidade de recuperar os momentos dos repentes urbanos de Lucy Brandão, analisaremos suas marcas nos textos que sobreviveram.

Uma marca é capital na configuração desse prazer estético: o novo espaço identitário em construção na Maceió pós-60 continha um acervo utópico que motivava a modernidade já em construção. Aquele grupo de contraculturistas da Maceió das últimas décadas do século XX tinha como alvo a quebra das amarras com a tradição conservadora. Isso implica afirmar que o desejo de realização estética desses sujeitos adquire a forma do “sonhado”, do “idealizado” e do “bem suceder” conceitualmente muito próximo às origens da contracultura no hemisfério norte, onde o fenômeno eclode no centro da classe média alta e da elite de sua sociedade também conservadora. Esse desejo configura uma cumplicidade dissonante, na forma de “contra-estética”, que tenta desarticular uma lírica da tradição conservadora mais parnasiana; ela encontra uma motivação estética no “desbundante”, no “contestatório” e, fazendo uso de uma terminologia da época, no “fechoso”.

Essa forma da (est)ética contraculturista, mais do que um contraponto anti-utópico em relação ao ideário conservador, torna-se signo distópico desse ideário por realizar a modernidade à revelia das forças centrípetas dessa tradição, bastante vigorosa até hoje. Ainda na contemporaneidade podemos detectar, por exemplo, a dificuldade de enfrentamento de costumes e de formas de arte através de uma atitude de “rebeldia” ao *establishment* na sociedade maceioense. Nesse sentido, esses signos já não necessitam dos significados utópicos que os sustentam para se fixarem como anti-utópicos; eles adquirem, assim, uma posição politicamente auto-suficiente, incidente em sua ética libertária com relação à sociedade conservadora, para a construção de seus significados. Ao estabelecer-se na sociedade maceioense, a contracultura adquire um tom político, um significar distópico em face da tradição conservadora, com uma estetização da existência desse grupo. Nessa

perspectiva, acreditamos que já estão sedimentados como uma substância distópica para a tradição conservadora, sobretudo no que diz respeito aos valores morais e à equidade de bens e direitos, pois o ideário contraculturalista levantava as bandeiras de uma moral completamente libertária, uma organização em sociedade que favorecesse a todos o acesso aos bens materiais e culturais, um culto à defesa do equilíbrio ecológico e do meio ambiente e uma tendência aos orientalismos sobretudo no que diz respeito à religiosidade e ao trabalho do corpo e do espírito. Assumimos nesse trabalho que o projeto moderno contraculturalista é distópico, pois representa uma ameaça à normatização estática das utopias conservadoras, entendidas em seu sentido clássico. A pulsão distópica aqui está potencialmente motivada pelos signos daquilo que é radicalmente novo e avesso à tradição conservadora, uma quebra de paradigmas ético-estéticos.

Assim a utopia contraculturalista crava no seio da tradição signos distópicos que, através dos incômodos provocados, favorecem as pulsões transculturadoras que analisaremos como processo de hibridação. No que diz respeito ao tema da contracultura, com o qual o projeto poético de Lucy Brandão dialoga e se identifica, vimos que ele já traz em sua condição a presença desse acervo distópico, pois a contracultura origina-se ontologicamente da substancial recusa cravada no seio das tradições das classes média e alta dos organismos sócio-políticos que a abrigam. Assim sendo, a contracultura realiza transes transculturadores dentro dos estratos da sociedade, assimétricos, o que permite a leitura de sua produção simbólica como híbrida.

A poesia de Lucy Brandão, em sua atitude transgressora e irreverente, surge como produção incômoda para uma sociedade marcada por uma cultura em que toda mudança precisa do monitoramento político conservador de manutenção de forças. Nessa perspectiva, a transgressão aqui é força potente que nutre a qualificação positiva dos processos de descolonização; essa força assume a representação de uma distopia aos olhos da tradição e, conseqüentemente, é excluída do cânone a partir dos interesses mercadológicos que, por natureza, seguem as concepções culturais hegemônicas. Lucy Brandão assume o contraponto a essas tendências mercadológicas e confere à produção artística de seu tempo um novo vigor estético, com uma negatividade lírica e dissonante, uma produção de “repentes”, renovando-os, expandindo-os sócio-culturalmente e emancipando-os politicamente do conceito estético de uma manifestação “rústica” que lhes é imposta. O sujeito-artífice aqui projeta suas *performances* como cena extraída dos significados realizados pelo eu-poético e, disponibilizando-os para o público receptor, torna-se então, em sua base interativa, uma

atitude estética que constrói o que denominamos de “repente urbano”; este, híbrido e multissígnico, implanta os transe transculturadores no tecido social local por onde a poeta passava. As duas faces de Lucy Brandão: a da poeta e a da *performer* unem-se no que chamamos de uma estética da existência, visceral e intensa em sua dissonância.

O presente estudo adota a perspectiva teórico-metodológica dos estudos culturais, e analisa os processos de hibridação da produção poética de Lucy Brandão. Adotando essa perspectiva metodológica de apreensão crítica, em consonância com Néstor Garcia Canclini, atentando para os processos mais do que para os produtos híbridos em si, pois é a partir deles que projetamos os signos que constroem a concepção de representação e de nossa identidade cultural, fizemos então a opção, a partir da organização do *corpus* da produção poética de Lucy Brandão, pela categoria da transculturação, pois nele é latente o fluxo da transformação como objetivo primeiro.

### **1. Contracultura e literatura em Alagoas: hibridismo cultural, negatividade lírica e dissonância estética da modernidade.**

A produção poética de Lucy Brandão – híbrida, dissonante e rica em negatividade lírica – dialoga com a modernidade na medida em que seus movimentos básicos orientam “um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador” (CANCLINI, 2003, p. 31). Ela surge como uma voz da contracultura em seu tempo e como a cultura precisa de normas e regulamentos para manter sua memória e tradição, sua produção lírica interpõe o código poético “sem limites”.

Sua marca emancipatória revela-se através de uma opção pela atualização estratégica do repente<sup>1</sup>, deslocando-o do espaço rústico rural para a Maceió das décadas 70, 80 e 90, espaço urbano cuja “expansão [...] é uma das causas que intensificam a hibridação cultural” (CANCLINI, 2003, p.284) – e revestindo-o com uma *performance* tensa – *performances* [...] e arte corporal de artistas que [...] se recusam a produzir objetos colecionáveis” (CANCLINI, 2003, p.303) –, desestabilizando as concepções utópicas dos pólos em (inter)ação.

---

<sup>1</sup> Adotamos aqui a seguinte perspectiva: não entendemos tais “manifestações de cultura popular como sobrevivências do passado no presente, como práticas isoladas, cristalizadas, imutáveis”, mas vemos “as práticas culturais populares da mesma maneira que qualquer manifestação de cultura, como parte de um contexto socio-cultural historicamente determinado [...] este contexto as explica, torna possível sua existência e, ao se modificar, faz com que também aquelas práticas culturais se transformem”. (AYALA, 1995, p.8).

Em primeiro lugar, a presença do signo da cidade como marca emancipatória, espaço escolhido pela poeta para seu repente, implica, também, além do espaço, uma ruptura com o núcleo temático que os repentistas alagoanos tinham por prática. Tais repentistas usavam em seu poetar um jogo com seu leitor/ouvinte que beirava a descrição de cenas ou, então, teciam um elogio ou, quando muito, uma “suave brincadeira” para alegrar o humor do cliente que o gratificava com algum trocado. Lucy Brandão despersonalizava esse eixo temático e colocava seu interlocutor em transe com sua poesia cheia de substâncias culturais que exibiam uma identidade diluída, marcada pela diversidade que os espaços urbanos imprimem à vivência cidadina. Já não estaria o repente condenado a atender à expectativa do “cavalheiro” ou da “dama” que gostavam de ver-se representados numa rima à beira-mar ou na praça de uma cidade histórica no interior do estado. Tratava-se então da *mimesis* de uma cultura urbana que permitia a seu interlocutor compartilhar a experiência dos signos que seu eu-poético expressava, por vezes de forma irreverente e/ou agressiva, outras de forma sensual e ainda outras de forma mais impessoal, universalizada. Os temas já não suscitavam trocados, mas trocas culturais em transe transculturador; seu poetar não pretendia a conformidade estável de temas já esperados por todos, mas nutria-se sobretudo do insólito, do provocativo e do rompante. As seleções de temas contidos nos repentes urbanos da produção poética de Lucy Brandão esboçavam *performances* com dinâmicas que traziam mais uma (trans)formação que uma (in)formação.

Em segundo lugar, as vozes que ecoavam no eu-lírico dos repentes urbanos de Lucy Brandão não partiam de um organismo cultural cristalizado numa tradição local que tendia a uma atitude estrutural mais rígida do poetar. Sua produção poética permitia-se ser catalisadora dos ecos de uma modernidade que, historicamente, sempre tivera nos espaços metropolitanos seu portal de entrada e, nessa perspectiva, podemos afirmar que sua particularidade estética, no que se refere a sua condição de repentes urbanos, tende a uma plasticidade cultural mais visível. Assim sendo, os repentes urbanos produzidos por ela não querem mais compromisso com as rimas – apesar de utilizá-las esporadicamente –, confirmando os conteúdos líricos para gerar o sublime e a harmonização – nem pensar! – mas antes a negatividade lírica para procriar o novo, o dissonante e o mutante. Portanto, sua produção poética operacionaliza processos de hibridismo cultural que, emancipando o repente tradicional, transcultura-o assumindo-se motivado pelos sentidos novos. Nesta medida cabe-nos ressaltar que

A transculturação, enquanto processo de transitividade, irá pautar-se na relação desierarquizada de trocas e interatividade entre culturas

diferenciadas em confronto, o que pode ser realizado com um mínimo de perdas culturais e com a preservação das diferenças de cada parte inter-relacionada. Nesse sentido, a transculturação torna-se um importante conceito operacional para o exame das contradições que presidiram e ainda presidem ao processo de formação histórica, política e cultural da América Latina. (SCARPELLI, 2002, p.51-52).

Em terceiro lugar, a recuperação do repente, prática simbólica mais atrelada ao universo da arte popular em tecidos sociais mais rurais, para o espaço urbano – realiza o já afirmado por Ayala (1995, p.20) de que “as práticas culturais populares, na verdade, se modificam, juntamente com o contexto social em que estão inseridas, sem que isto implique necessariamente sua extinção”. Isto confere a este poetar tenso, moderno, singularidades perceptíveis não somente em sua tonalidade discursiva, que tanto contribuem significativamente para um produto estético-formal neocultural de natureza híbrida, como para uma *performance* provocante atribuindo um perfil multissígnico a este poetar. Nessa perspectiva, a idéia de *performance*, que aqui pode ocorrer desde o nível da leitura do texto poético escrito até sua expressão materializada num jogo cênico, assume a perspectiva cultural dos centros urbanos que hibridizam suas produções através das linguagens e estéticas múltiplas, atendendo à expectativa virtual da sociedade contemporânea. Cabe citar aqui que o evento da mídia muito contribuiu para a valorização dessa perspectiva de percepção estética, pois

[...] Entre o sufixo designando uma ação em curso mas que jamais será dada por acabada e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda. (ZUMTHOR, 2000, p.38-39).

A presença do novo, em processo de hibridação (ação multicultural em transe), gera entre os sujeitos uma expectativa de realização estética que aqui assumimos como *performance*. Esse novo, numa perspectiva contraculturista, não necessariamente uma novidade, mas antes um desejo concretizável do diferente, marca a produção do repente na produção poética de Lucy Brandão como se articulasse um diálogo tenso com os sentidos da tradição conservadora local. Nessa perspectiva, essa energia que aqui estamos chamando de “novo” veicula uma negatividade lírica que desloca essa produção poética para um espaço periférico, tanto no que diz respeito aos signos sociais como os culturais. Tais sentidos, para

que se configurem como prazer estético, buscam seus signos em suas referências utópicas; estas na poesia de Lucy Brandão, por seus vínculos identitários com a contracultura, pressupõem uma ruptura com os referenciais utópicos da tradição conservadora e inauguram novos signos “performanciais” que aqui assumiremos como próprios da modernidade no que diz respeito à sociedade contemporânea à produção poética de Lucy Brandão, a década pós-60 do século XX. Ela renova e ressemantiza os conteúdos da tradição conservadora na Maceió de seu tempo com uma “dramaticidade agressiva [cujos] temas ou motivos [...] são mais contrapostos do que justapostos”, como afirmou Friedrich tratando da lírica moderna (1978, p. 17). Vejamos um trecho da entrevista concedida à Arriete Vilela em Maceió aos 26 dias de maio de 1997 e publicada na Gazeta de Alagoas aos 7 dias do mês de junho do mesmo ano no caderno “Mulher A6 / Literatura, sábado:

AV<sup>2</sup> – O que a poesia celebra na sua vida?

LB<sup>3</sup> – Toda minha realidade emocional, minhas inspirações transformadas em palavras. Toda a experiência e o conhecimento das realizações mundanas e sagradas.

AV – Como poeta você busca a si própria ou um interlocutor?

LB – Busco toda a imensidão do meu eu com outros eus profundos. Me encontro e me perco para identificar-me, e me acho em vocês partículas do mundo.

AV – “Escrever é saber ler o que está a sua volta”. Concorda?

LB – Até certo ponto; quando a poesia está condicionada à realidade visual, tem que saber ler. Mas, quando ela vem da alma é só sentir e ser a sensualidade das palavras orvalhadas em pétalas de poesia.

AV – Sua poesia parece estar diretamente ligada a sua experiência de vida. Ela é então representativa da realidade?

LB – Sim, quando a realidade vem mesclada de sonhos, misérias, amores, experiência de ruas, situações melancólicas ou políticas e poéticas. Na real, minha poesia é a natureza e as pessoas que são o motor de minha vida.

A lírica de Lucy Brandão revela elementos transculturadores e tais “experimentações transculturais engendram renovações na linguagem, no design, nas formas de urbanidade e nos hábitos da juventude” (CANCLINI, 2003, p.49) através de sua vocação para o contraponto, para a quebra e interatividade suscitadas pelas tensões dissonantes. Há em sua obra um diálogo poético entre formas tradicionais e elementos mais urbanos da contracultura ao recuperar a estratégia do repente e conferir a seu projeto uma face moderna, como afirma CANCLINI (2003, p.277)

---

<sup>2</sup> Arriete Vilela.

<sup>3</sup> Lucy Brandão.

O conflito entre tradição e modernidade não aparece como sufocamento exercido pelos modernizadores sobre os tradicionalistas, nem como a resistência direta e constante de setores populares empenhados em fazer valer suas tradições. A interação é mais sinuosa e sutil [...].

A tensão entre trazer em seu poetar vozes da modernidade lírica e ser condenada pelo centro de uma tradição, não ocupando ou conquistando seu espaço na sociedade local, distingue esta produção das demais e particulariza suas formas de divulgação, que assumiram o repente urbano como estratégia. A produção poética de Lucy Brandão contribui para a sua estetização da existência como sujeito-artífice; ela aproxima culturalmente os signos poéticos sustentados pelo eu-lírico através do ofício que assume em sua ação performancial. Como sujeito-artífice, Lucy Brandão, a partir de si mesma, integra a arte e sua apreensão coletiva estetizando-se, ou seja, torna-se sujeito de uma estética contraculturista, tributária dos contextos históricos e culturais contidos na cognição dessa determinada modalidade de produção artística. Lucy Brandão quebra a noção de estética clássica e interpõe uma lírica moderna dissociando as idéias de “belo”, de “bem” e de “verdadeiro”; ela, como sujeito-artífice, empreende uma “atividade/ação” na construção cognitiva de um determinado acontecimento estético, tornando-se signo de nossa modernidade, pode ser lida como produto neocultural da arte maceioense, um produto de arte advindo do transe transculturador entre a poética em voga na época e os ecos poéticos da modernidade estética contraculturista. Escrevendo, interpretando e, sobretudo, vivenciando a dissonância.

### **1.1– Lucy Brandão: estética da existência, transgressão e poesia.**

Lucy Brandão Maia Gomes (1961 – 2000), Lucy Brandão como gostava e era chamada pelos companheiros de sua época, nascida em 12 de agosto na cidade de Maceió, no Parque Gonçalves Ledo, bairro do Farol, filha de Iolanda Albuquerque Brandão e Carlos José Brandão Maia Gomes, foi filha única até os seis anos de idade, quando nasceu um irmão, Andrei Brandão Maia Gomes, com quem teve de compartilhar as atenções. Entra em cena a significativa contribuição de sua “Tia Meire” – imagem fundamental feminina da infância, prima legítima de sua mãe, chamada assim carinhosamente por Lucy Brandão, – cúmplice e companheira de seus momentos mais íntimos e atitudes indizíveis.

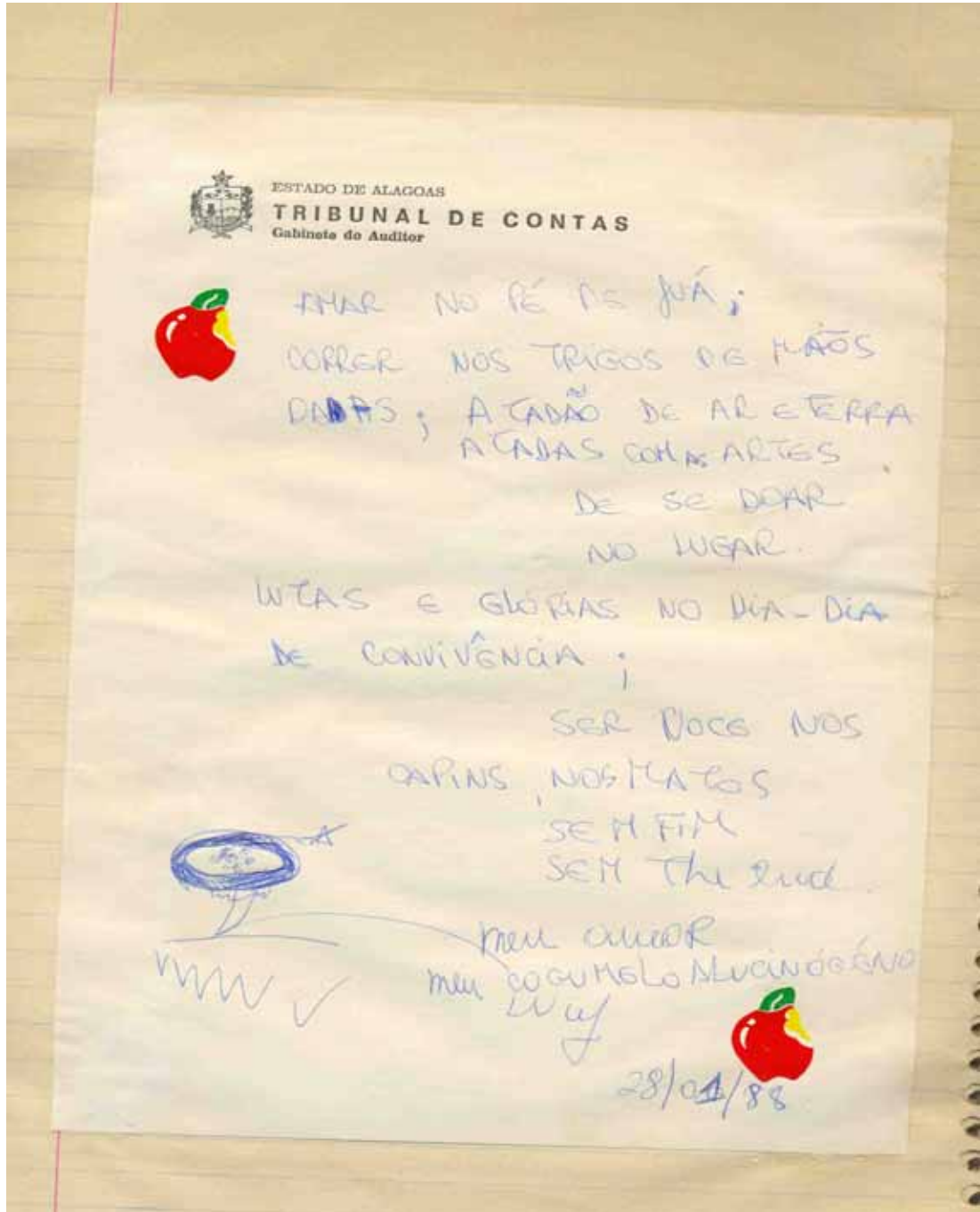
Precoce em se tratando dos valores da sociedade e cultura da época, Lucy Brandão, na infância e adolescência, demonstrou inquietude face aos costumes e moral vigentes. Revela-se bissexual logo cedo; em meados da década de 70, estudando no Colégio Santíssimo

Sacramento, descobre no Colégio Santa Teresinha um rapaz vindo de Cubatão, do sudeste brasileiro, cuja família viera para Maceió para trabalhar na indústria Salgema (hoje Triken). Ele se tornaria companheiro de inúmeras aventuras e viagens, já que levantava a bandeira “gay”, comum à poeta, que articula sua transferência e se une à proposta. Marca sua trajetória uma sexualidade que rompia com os padrões conservadores da época, além de outras transformações nos hábitos de juventude, que foi marco das primeiras manifestações contraculturistas na cidade de Maceió. Como lugar comum, afirma-se popularmente ser a contracultura a prática do “sexo, drogas e *rock’n roll*” e, para ela, a contracultura se realiza nos poemas e em certa estética da existência. Observemos a seguir alguns documentos pessoais que revelam, entre outros, essa sua atitude libertária em face aos costumes tradicionalistas da época<sup>4</sup> (estes documentos poderão ser visualizados melhor através dos anexos eletrônicos).

---

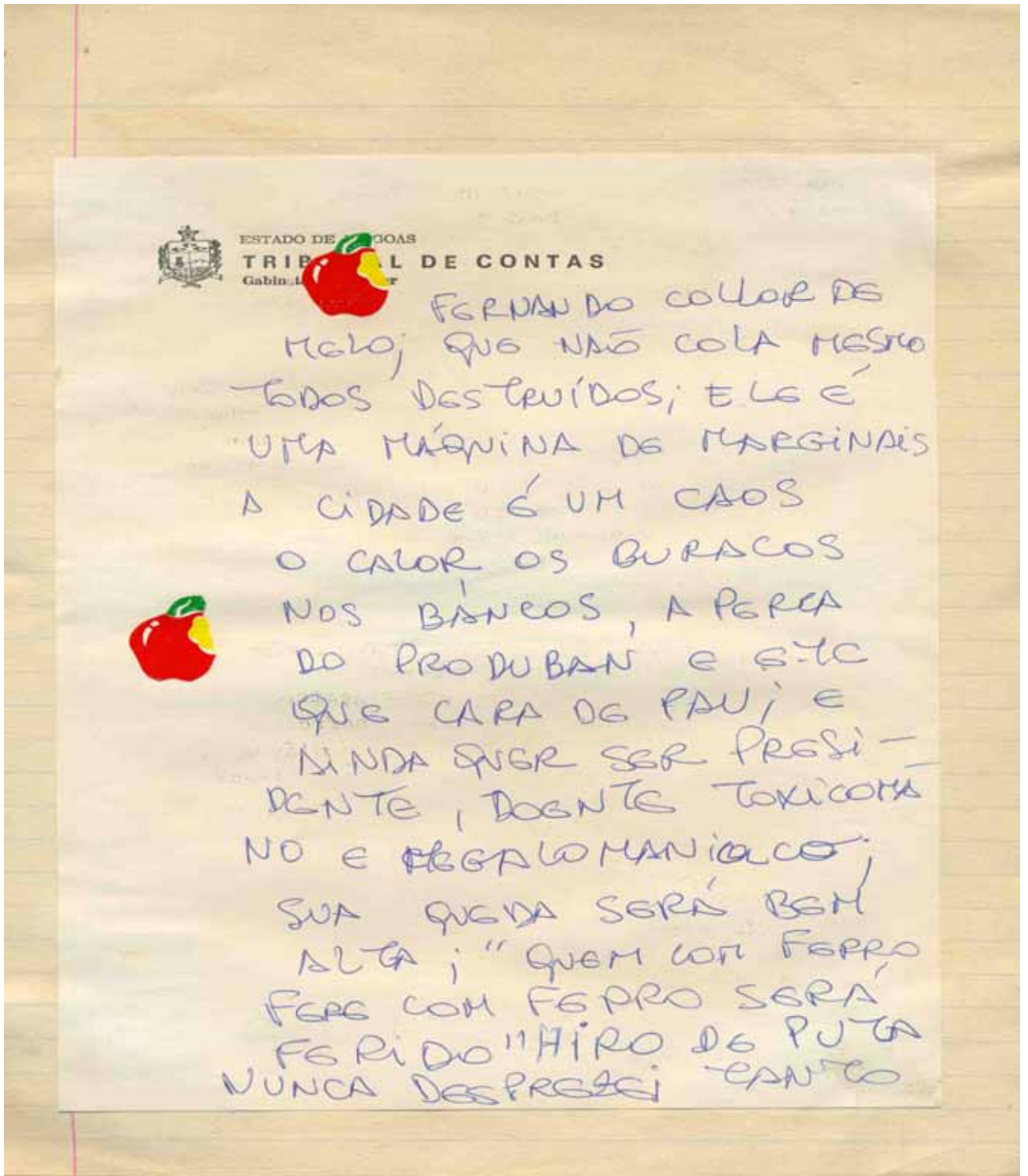
<sup>4</sup> Tais documentos apresentam registros que demonstram a sexualidade libertária de Lucy Brandão, sua experiência com o consumo de alucinógenos e outras substâncias muito a gosto dos integrantes da contracultura e posições políticas às avessas da posição autoritária dos conservadores tradicionalistas locais aliados do regime ditatorial nas décadas de 60 e 70.



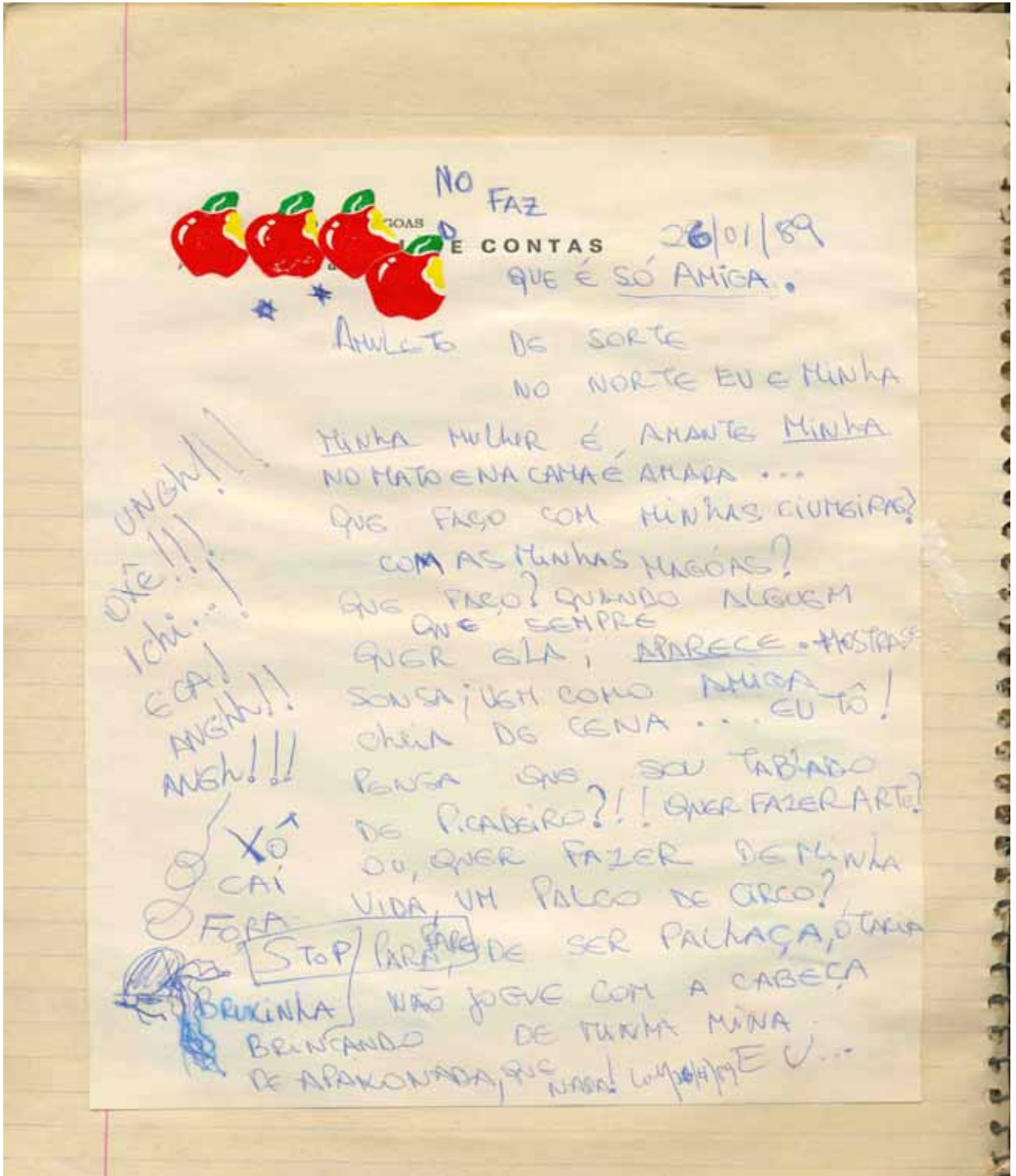


(Documento 1)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “Amar no pé de juá; / correr nos trigos de mãos / dadas; atadão [palavra de difícil leitura, parece-nos algum desvio morfossintático] de ar e terra / atadas com as artes / de se doar / no lugar. / Lutas e glórias no dia-dia / de convivência; / ser você nos / capins, nos matos / sem fim / sem the end. / meu amor / meu cogumelo alucinógeno (Lucy Brandão, 28/01/88).” (transcrição literal).

(Documento 2)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> “Fernando Collor de Mello; que não cola mesmo todos destruídos; ele é uma máquina de marginais a cidade é um caos o calor os buracos nos bancos, a perca do Produban e etc. Que cara de pau; e ainda quer ser presidente, doente toxicômano e megalomaniaco; sua queda será bem alta; “Quem com ferro fere com ferro será ferido” Hiro de Puta nunca desprezei tanto”. (transcrição literal)

(Documento 3)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “No faz de contas [a palavra está intercalada com o timbre do papel do tribunal de contas] que é só amiga. Amuleto de sorte / no norte eu e minha mulher é amante minha no mato e na cama é amara ... que faço com minhas ciumeiras? Com as minhas mágoas? Que faço? Quando alguém que sempre quer ela; aparece ... mostra-se sonsa; vem como amiga cheia de cena ... eu tô! Pensa que sou tablado de picadeiro?!!! Quer fazer arte? Ou, quer fazer de minha vida um palco de circo? Stop / para, pare de ser palhaça, otária bruxinha não jogue com a cabeça brincando de minha mina de apaixonada, que nada! Eu... (Lucy, 26/6/89) [colocado à margem esquerda] UNGH!!! OXÊ!!! ICHI...! EÇA! ANGH!!! ANGH!!! XÔ CAI FORA. (transcrição literal)

Os textos evidenciam, dessa atitude libertária, os seguintes aspectos que podemos ler nas atitudes de Lucy Brandão:

- a. um romantismo muito atrelado à sexualidade, aos sentidos do “belo”<sup>8</sup> contido na atitude artística, ao cenário natural e a um viver intensamente todas as coisas do cotidiano;
- b. uma referência ao alucinógeno que implica sua intimidade com o consumo de drogas, muito a gosto da contracultura;
- c. um posicionamento político às avessas das posições autoritárias locais, do sucateamento dos bens públicos e culturais e daqueles que, histórica e politicamente, representam a ascensão dos modelos capitalista e neoliberal, aliados do *establishment* (interessante observar no documento 2 e 3 acesso ao que há de mais tradicional para demonstrar sua indignação, com o uso do papel timbrado do Tribunal de Contas, Gabinete do Auditor, com colantes de maçãs mordidas, marca da aproximação e da transgressão ao oficial);
- d. uma homossexualidade que é assumidamente passional e crítica, como seu envolvimento com Andréa Malta – muito criticado pelos amigos por atitudes radicais –, com “Vaninha” – com quem fez uma longa viagem, no estilo *beatnic* e junto com seu amigo Manoel Menezes, até Belém do Pará – e com Regina Carvalho – prima de seu penúltimo companheiro alagoano, “Guinha”, em São Paulo (transferido de Maceió na década de 70 por razões que não cabem no contexto dessa pesquisa, assassinado no início deste século em uma casa noturna pernambucana). Além de seus relacionamentos homossexuais, Lucy Brandão teve um outro companheiro com quem se casou: “Hugo”, marinheiro baiano aposentado. Foi justamente em São Paulo, enquanto se relacionava com “Guinha” que Lucy Brandão realizou várias viagens para a Bolívia.

A vida de Lucy Brandão, sempre com posicionamentos transgressivos, muitas vezes ultrapassam a condição primária da marginalidade para uma aproximação com a ilegalidade, mas não compactuava com a violência, como geralmente tendem a considerar os discursos

---

<sup>8</sup> [...] o termo arte, desde a filosofia antiga, implica *atividade, produção*. Ou seja, nos remete ao âmbito da *ação* que, em geral, acaba por se materializar em um objeto. Já a beleza diz respeito a uma *qualidade, um atributo* associado a uma idéia ou objeto; requer, pois, a atividade de *juízo* por parte de um sujeito capaz de atribuir ou discernir em algo a existência de tal qualidade. (LOUREIRO, 2004, p. 49).

críticos oficiais. A poeta Lucy Brandão não vislumbrava ascensão econômica, organização de máfia ou indução de terceiros a vícios sem saída, mas antes, uma imersão existencial no ofício de viver a transgressão. Ela realizava às margens, através de sua existência, as rupturas com a resistência à cidade oficial e percorria, como que em ritmo de aventura, o prazer de ultrapassar os limites éticos do “bem-conviver”, regulamentado pelo poder hegemônico da tradição conservadora. Observemos esse registro escrito por Lucy Brandão em um de seus cadernos pessoais:

VIA PANTANAL e BOLÍVIA  
 O Conhecimento na Estação do Luz  
 era grande, o trem que parte  
 com destino São Paulo - Coimbra H-T  
 Defila nos trilhos eu e minha  
 mochila Verde, exército e meu nervo-  
 sismo esquentava a tarde fria de  
 um São Paulo em pleno março  
 com destino a um pantanal  
 rico e incharcado, a Verdadei-  
 ra Reminiscências do Mar de  
 Xaraés, a música Estação do Luz  
 do Alem, vez em quando vem em

minha, mente, como nas gavetas  
 nos trincos e nos cabelos de  
 Bor, pássaros Branco de cabeça  
 Vermelha que habitam o  
 Mato Grosso do Sul, são milhões  
 gorpeando e bebendo água  
 nos troncos de árvores velhas  
 que se abrem no chão Vermelha  
 no centro-este brasileiro, a  
 terra morena ferve no interior  
 no de ventos e calores áridos  
 O Branco na Terra Branca  
 e na Rádio Morena, nas Petrópolis  
 o Pacú e o Pitauco faz a  
 feixada, fica apetitoso e  
 cheio de sustância; o trem vai  
 no seu tremuleio, já não come  
 ça a viagem e meus pensa-  
 tos correm a fronteira de Brasil  
 e Bolívia, Quijano 1<sup>a</sup>  
 estações da Bolívia, as margens  
 do Rio Paraguai, o verde e  
 os índios fronteiristas me enfati-

gan e me fazer viajar no  
 trem e nos pensamentos de  
 momentos que passaram e  
 jamais retornarão, no vídeo-  
 tape da mente, meu in-  
 finito é vasto e estava por  
 lá e desafiou neurônios  
 por serem de imagens claras  
 e reais. E o trem continua  
 no seu tráfego, Americana,  
 Baurão, Capelaudis, São José,  
 cidades, residente residente, campo  
 grande, Bonito, Ibiaputanga  
 Miranda e chão, céu, céu  
 azul, aves, árvores, Estações  
 de luz, cinza e azul, entre  
 fumagens, sorrisos e pensamentos  
 bilários dos meus cigamos  
 vinte anos, corajosos, rebeldes  
 no desafio, ao desconhecido  
 com a cumplicidade da mãe  
 natureza que me dava a proteção.  
 De continuar a fazer as fotos

e contra vençõs que só as lâ de  
 lhamq e vinhena, me acolhiam  
 do frio, do clima, e do cárcere...  
 Dos cárceres municipal, estadual e  
 Federal. Há como era tão bom  
 correr perigo nas trilhas pantaneiras,  
 sentia-me a onça pintada que aos poucos seria engolida  
 da pela selva de Pedra São Paulo numa volta que me dava  
 revoltas; que só a liberdade  
 falsa, me jogava nos apartamentos,  
 dos jardins da grande megalópole  
 que as estradas de Ferro me  
 jogavam de idas e voltas.

Lucy Brandão.  
 26/02/1999

(Documento 4)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> “VIA PANTANAL E BOLÍVIA A correria da Estação da Luz era grande, o trem que parte com destino São Paulo-Corumbá M-T desfila nos trilhos, eu, minha mochila verde, exército e meu nervosismo esquentava a tarde fria de um São Paulo em pleno março com destino a um pantanal rico e encharcado, a verdadeira reminiscências do mar de xaraés, a música Estação da Luz do Alceu, vez em quando vem minha, mente, penso nas gaiotas nos tuiuis e nos cabeça de boi, pássaro branco de cabeça vermelha que habitam o Mato Grosso do Sul, são milhares gorgeando e bebendo água nos troncos de árvores velhas que rolam no chão vermelho no centro-oeste brasileiros, a terra morena ferve no inverno de ventos e calores astecas o branco na terra branca e na rádio morena, nas peixarias o Pacú e o pintado faz a peixada ficar apetitosa e cheia de sustança; o trem vai no seu remelexo, já nem começa a viagem e meus pensamentos cortam a fronteira de Brasil e Bolívia, Quijarro 1ª estação da Bolívia as margens do Rio Paraguai, o verde e os índios fronteiristas me enfeitiçam e me fazem viajar no trem e nos pensamentos de momentos que passaram e jamais retornará, no vídeo-tape da mente, meu infinito é vasto e cortam fronteiras e desafiam neurônios por serem de imagens claras e reais. E o trem continua no seu trageto, Americana, Bauro, Cafelândia, Lins, Três Cidades, Presidente Prudente, Campo Grande, Bonito, Ibiraputanga Miranda e chão, céus, céu azul, aves, árvores, Estações de Luz, cinza e azul, entre fumaças, sorrisos e pensamentos hilários dos meus ciganos vinte anos, corajosos, Rebeldes no desafio ao desconhecido com a cumplicidade da mãe natureza que me dava a proteção. De continuar a fazer as facetas e contravenções que só as lâ de lhamas e vinhena, me acolhiam do frio, do clima, e do cárcere ... Dos cárceres [o “s” está cortado, grifo nosso] municipal, estadual e Federal. Há como era tão bom correr perigo nas trilhas pantaneiras, sentia-me a onça pintada que aos poucos seria engolida pela Selva de Pedra São Paulo numa volta que me dava revoltas; que só a liberdade falsa, me jogava nos apartamentos dos jardins da grande megalópole que as estradas de Ferro me jogavam de idas e voltas. Lucy Brandão. 26/02/1999.” (transcrição literal)



A transgressão aqui se apresenta pela volição plena e consciente da aventura marginal. O registro acima corresponde a uma fase de sua vida que, morando em São Paulo, frequentou com bastante assiduidade o eixo São Paulo-Bolívia [“VIA PANTANAL E BOLÍVIA”] não exatamente como turista [(...) “as estradas de ferro me jogavam de idas e voltas”.], mas como parceira de alguma atitude contraventora [(...) “me acolhiam (...) do cárcere ... Do cárceres municipal, estadual e Federal.”]. O trem que o texto coloca em evidência era popularmente chamado de “Trem da Morte”, acesso muito comum dos consumidores de cocaína ou daqueles que “faziam avião” da substância com uma certa regularidade, além de muito freqüentado também por contraculturistas em suas andanças *beatnics*.

A contracultura é presença marcante em seus registros. Sua intimidade, no nível estético e discursivo, se entrecruza marcando a existência de Lucy Brandão com os traços de uma vitalidade que se pretende a serviço da transgressão aos valores e posicionamentos culturais e éticos da sociedade maceioense. Os conteúdos culturais da transgressão se combinam existencialmente na sua condição de poeta e constituem um esboço imagético psicodélico, exacerbando qualitativamente sua poesia e sua cena como repentista urbana. Tais conteúdos “contraculturais” fazem de sua (ex)pressão uma possibilidade de realização do “belo”, nada clássico, e da instituição do “verdadeiro” às avessas da tradição conservadora local. Referimo-nos aqui à sua vocação de poeta – assim fazia questão que se referissem a ela – tributária da contracultura que, com a própria vida, “ornava” o cotidiano da cidade de Maceió imerso na utopia dos desregramentos, mas consciente de seu ofício.

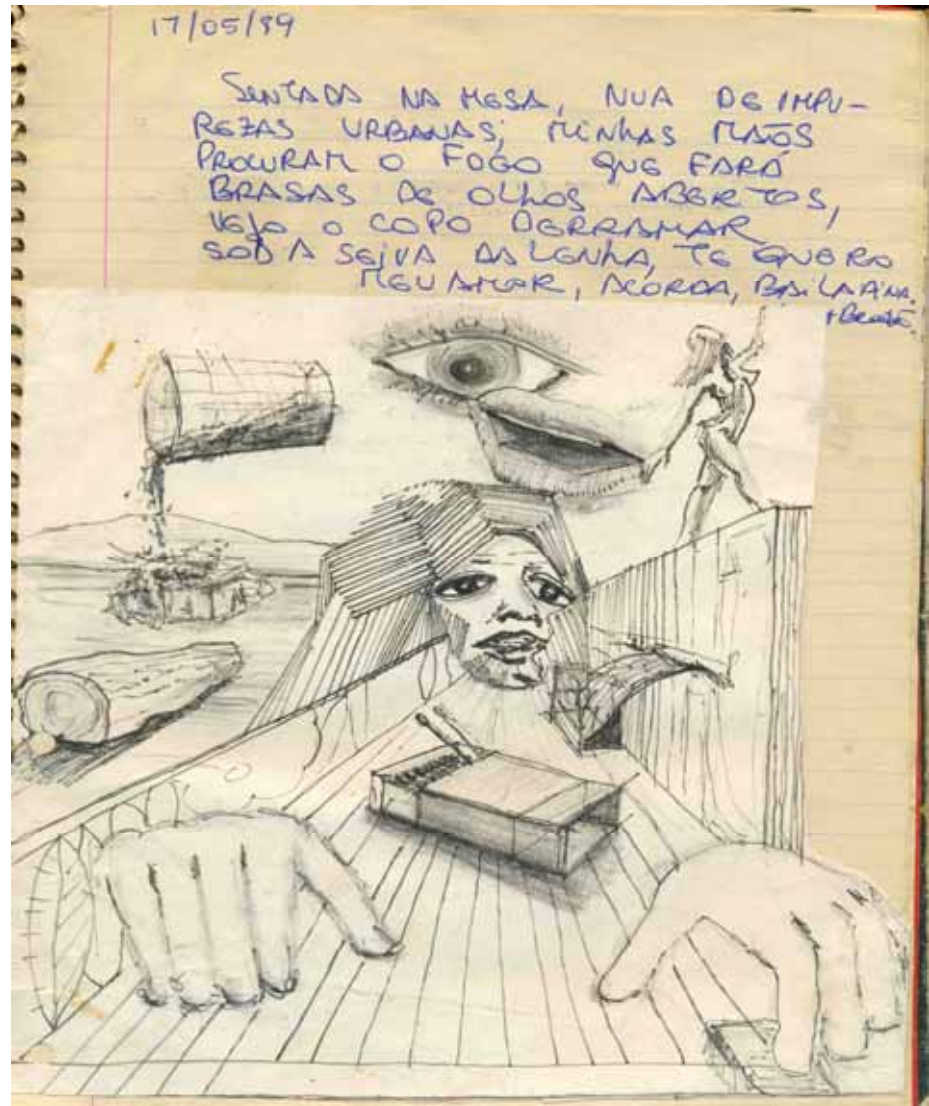
“Atada[s] com as artes de se doar no lugar” autoriza a leitura que fazemos de sua consciência de repentista urbana (ver documento 1). A “arte”, numa relação tensa com o “belo”, torna-se, para Lucy Brandão, o espaço natural para o existir, posto que “nos dias de hoje, faria mais sentido a proposição de construir a vida como uma obra de arte do que a de erigir uma vida bela” (LOUREIRO, 2004, 51). Isso denota a consciência de seu projeto de vida de abraçar uma vida estética transgressora que, ao realizar as rupturas com a cultura sedimentada pela tradição conservadora, entendia a ação de poetar como fomento estético para uma ação transformadora dos modelos tradicionais que sua existência negava biograficamente.

A realização transformadora é, na sua base conceitual, uma realização da modernidade; assim, o sujeito-artífice torna acontecimento estético os signos poéticos contidos em seus repentes urbanos, realização mantida tanto por seu eu-biográfico como por

seu eu-lírico. Sobre Lucy Brandão acrescenta Lula Nogueira, artista plástico e primo (ver transcrição de entrevista em anexo):

Hum... a:: a Luci, ela... achava que tudo vinha de dentro ( ) né? que ela tinha que viver muito e:: e produzir e viver intensamente e feliz... ser feliz e... acima de tudo e não... sem fazer mal a ninguém e viver:: ... tem uma frase dela numa poesia “Deixem eu viver a arte” então:: ela era... vamos dizer assim... uma Florbela Espanca alagoana, uma:: uma:: uma pessoa que arriscava a:: a tal da felicidade... e se arriscava na felicidade... e viveu tudo que teve de viver, eu convivi... na época que... eu tinha uma galeria Grafite e teve muitas vernissages... Luci freqüentava:: algumas vezes disse poesias em público também... já era aplaudida, nessa época, havia outros bares da cidade também.. que ela ia e... seu contato com muitos e muitos:: poetas como a Arriete... saía reportagens dela no jornal: e tud... agora... ela realmente era uma pessoa que:: às vezes tava num lugar, tava noutra, ia pra uma praia, pra Penedo, ia pra Salvador e:: e... ia pra todos os lugares, e seguia contra o:: o vento desse na vontade de viver, então:: por isso tudo ela:: né ( )? e:: como Cazuza... viveu dez anos ou mil anos in:in trin... quarenta e pronto e:: e... é uma estrela... que tá dizendo pra gente ( ) né? ...aproveitar a vida sempre... sempre da chance de:: de viver e:: vidas e vicissitudes...

Observemos mais um registro de seu caderno pessoal:

(Documento 5)<sup>10</sup>

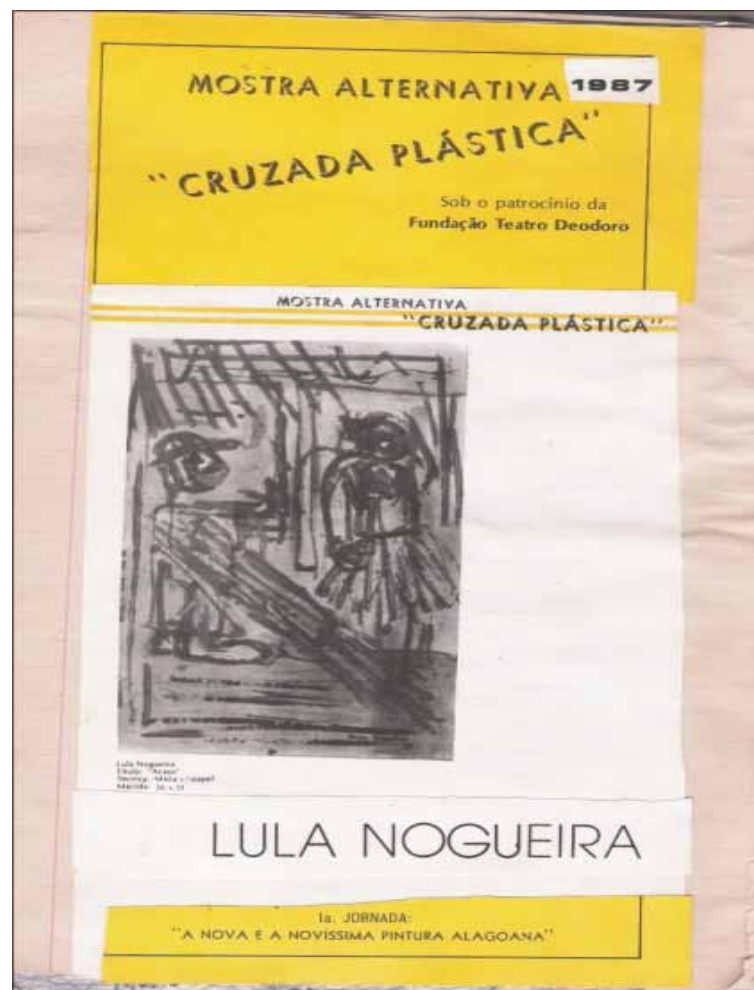
O desenho colado em seu caderno não foi feito por ela, porém o aproveitamento estético de que Lucy Brandão faz uso nessa página denota seu diálogo claro com outras manifestações de arte. O exemplo acima marca a possibilidade de alguns encontros com a estética surrealista, que não é objeto desta pesquisa, cuja posição de vanguarda marcou a história da arte com a quebra de perspectiva, perseguida secularmente por outros artistas. Tanto as imagens do desenho como as do texto fazem uso de uma combinação sígnica insólita para compor o acontecimento estético. Fazendo referência, por exemplo, a um outro acontecimento estético contraculturista, o filme “Hair”<sup>11</sup>, o efeito causado pela ingestão do

<sup>10</sup> “Sentados na mesa, nuas de impurezas urbanas; minhas mãos procuram o fogo que fará brasas de olhos abertos, vejo o copo derramar sob a seiva da lenha, te quero meu amor, acorda bailarina.” (LUCY BRANDÃO, 17/05/1989)

<sup>11</sup> Produção de Hollywood.

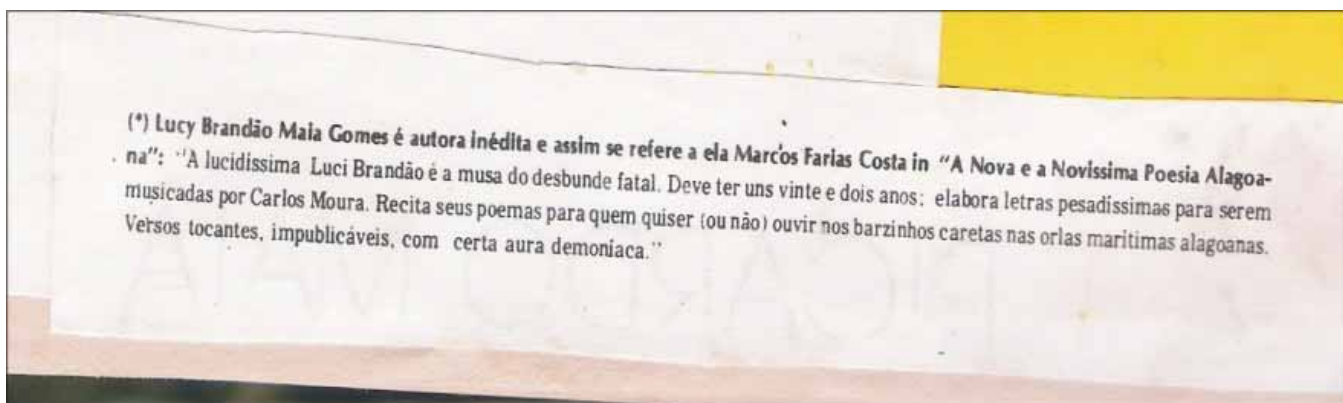
LSD<sup>12</sup> é simbolicamente apresentado a partir dessa mesma concepção atribuída pela quebra de perspectiva.

Quer as pessoas quisessem ou não, os repentes urbanos de Lucy Brandão alcançavam a todos os presentes, seja em uma perspectiva de identificação cultural ou incômodo. Esse aspecto político de seu poeitar projetava, sobre a leitura dos repentes tradicionais, significados urbanos, posto que sua forma trazia com uma tonalidade crítica discursos multifacetados de uma experiência citadina mais densa. Ao fazer-se signo poético na cena que abrigava o repente, a Lucy Brandão poeta diluía-se como sujeito intérprete nas possibilidades performanciais da recepção. Essa diluição criativa era, na maioria, das vezes, iconoclasta. Cabe aqui verificarmos o comentário de Marcos Farias Costa que consta no *folder* da “Cruzada Plástica” (transcrição abaixo por alguma dificuldade de visualização que possa acontecer):



(Documento 6)

<sup>12</sup> Ácido alucinógeno muito consumido pelos adeptos contraculturista no final da década de 60 e durante a década de 70.



(Documento 7)<sup>13</sup>

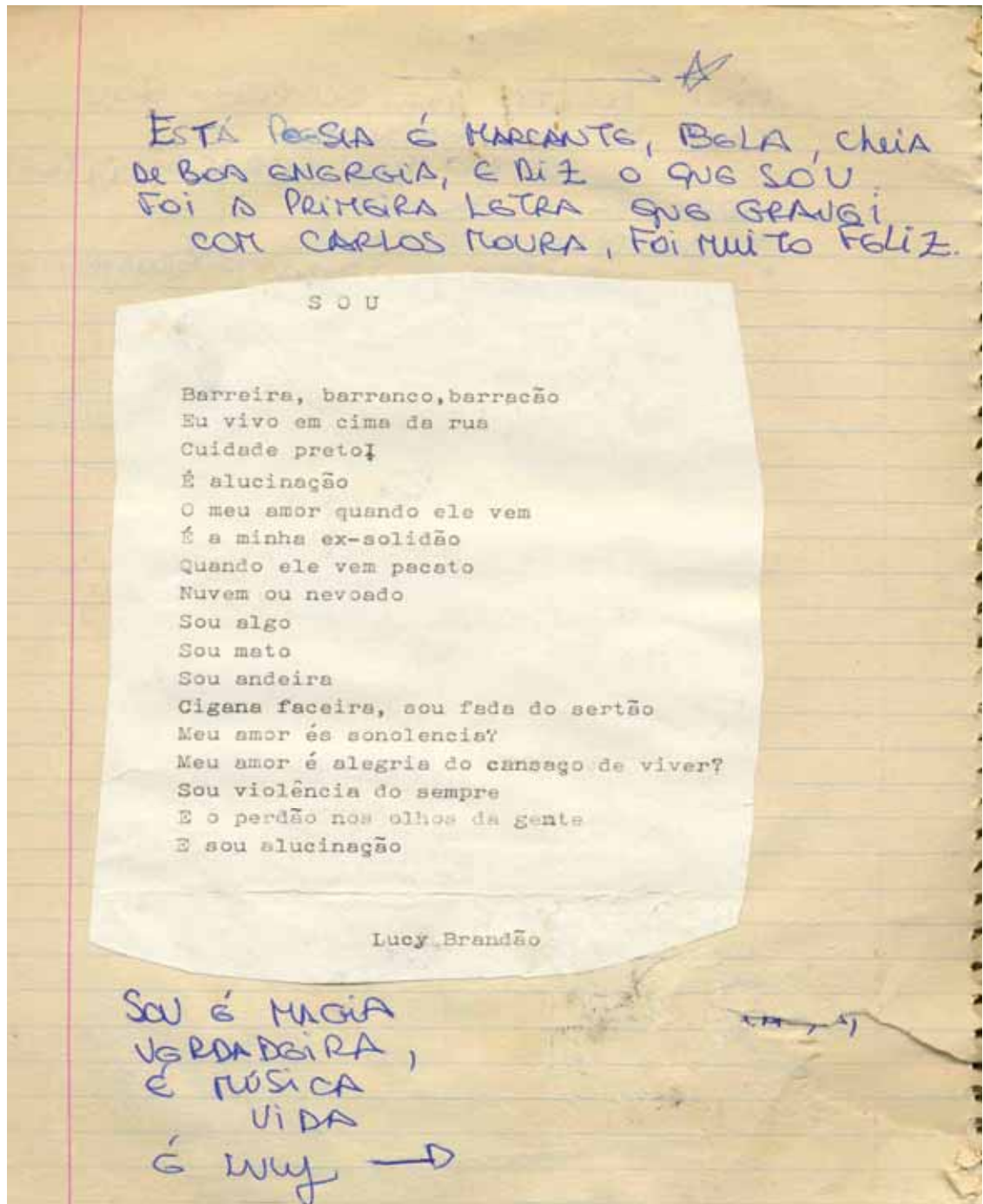
Neste processo de assunção da “grande recusa” implícita nos processos de ruptura e contrapontos que sua produção poética revela, Lucy Brandão negociava sua imagem estetizando sua própria existência a partir das substâncias (forma e conteúdo) da contracultura. Nesta perspectiva, os palcos que abrigavam suas cenas e *performances* transculturadoras também abrigavam uma herança conservadora dos grupos. Construindo com o corpo, a voz e o texto verbal uma tensão entre o olhar vigilante da tradição conservadora e o romper de um poeatar irreverente, além do marcante tempero da expectativa dos sujeitos compartilharem este seu se lançar cortante, Lucy Brandão opta pelo ofício marginal, constrói uma arte que é forma de capital cultural, compartilhado em sua luta cotidiana. Ela se constitui, assim, como “sujeito-artífice” (LOUREIRO, 2004, p.51).

Lucy Brandão, através da assunção estética dessa “grande recusa” – com uma aproximação entre o eu-biográfico e o eu-lírico além de seus limites – suplanta toda uma “normatização transgressiva”<sup>14</sup> que a sociedade conservadora entendia como aceitável. A noção *underground* incide como determinante no processo de “erotização” de sua estética da existência: o “desbunde fatal” implicava um reconhecimento político de identificação cultural, ou melhor, (contra)cultural, daqueles que invocavam um espaço mais democrático para a realização de seus projetos e utopias mutilando a *anima* dos projetos e utopias das tradições.

<sup>13</sup> “A lucidíssima Lucy Brandão é a musa do desbunde fatal. Deve ter uns vinte e dois anos: elabora letras pesadíssimas para serem musicadas por Carlos Moura. Recita seus poemas para quem quiser (ou não) ouvir nos barzinhos caretas nas orlas marítimas alagoanas. Versos tocantes impublicáveis, com certa aura demoníaca.” (transcrição do texto de rodapé acima colocado)

<sup>14</sup> Estamos nos referindo aqui à noção ética de “pecado aceito” na construção de algumas estéticas veiculadas pelas tradições que, sem romper diretamente com o referencial da moral aceita por esse grupo, “apimentam” a particularidade de suas manifestações simbólicas.

O poema seguinte, como raras vezes encontradas na biografia de Lucy Brandão, foi publicado na *media* através do LP de Carlos Moura na década de 80, como outros também o foram.



(Documento 8)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> “Barreira, barranco, barracão / Eu vivo em cima da rua / Cuidade preto! / É alucinação / O meu amor quando ele vem / é a minha ex-solidão / Quando ele vem pacato / nuvem ou nevoado / Sou algo / Sou mato / Sou andeira / Cigana faceira, sou fada do sertão / Meu amor és sonolência? / Meu amor é alegria do cansaço de viver? Sou violência do sempre / e o perdão nos olhos da gente / E sou alucinação (Lucy Brandão) ... Esta poesia é marcante, bela, cheia de boa energia, e diz o que sou. Foi a primeira letra que gravei com Carlos Moura, foi muito feliz. Sou é magia verdadeira, é música vida é Lucy.” (transcrição literal do poema e das notas da moldura).

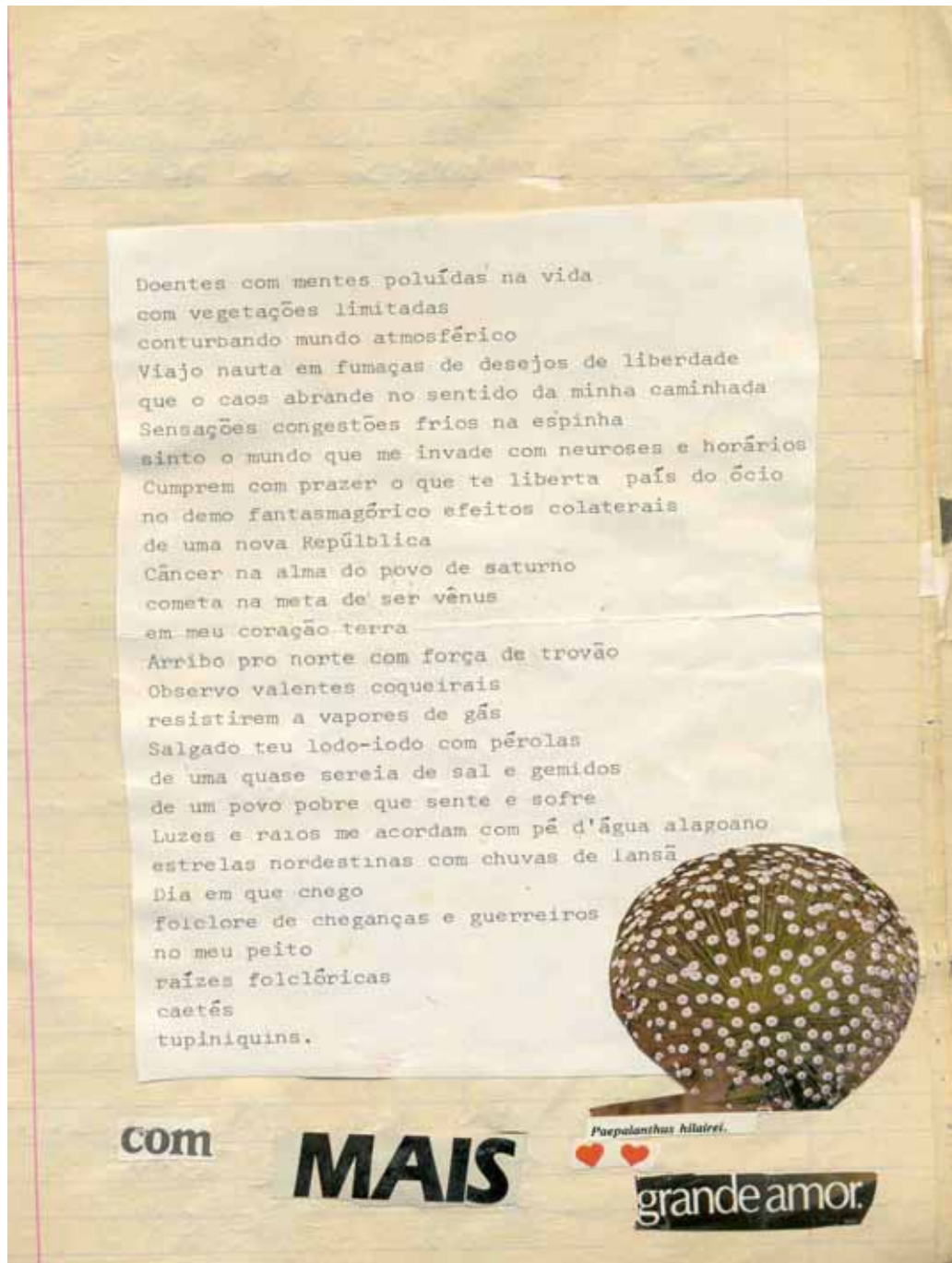
Algumas referências tornam-se marcantes quando colocadas analogamente à assunção ético-estética de Lucy Brandão como eu-biográfico: a) a estetização de sua existência está muito mais atrelada ao cotidiano das ruas do que ao doméstico; e b) a (in)corporação da poesia é seu ofício, portanto, como poeta, Lucy Brandão é “**alucinação**” (valor positivo para a contracultura e valor negativo para a tradição conservadora). Vejamos uma observação feita por Lula Nogueira (2003, em anexo) em entrevista para o presente projeto de pesquisa:

Fui contemporâneo, sou um pouco mais velho do que Lucy mais :: dois anos, mas a Lucy sempre foi uma menina muito precoce e quando comecei a ... a freqüentar o mundo cultural Alagoano das artes, as *vernissages*, ateliês, e irmos nos bares, Lucy era bem ... figura bem conhecida e querida por todo mundo, pois já fazia poesia e :: aos poucos ... ela ia mostrando a ... inclusive :: pelas amizades ... já era uma pessoa querida e isso se dava em muitos lugares, nos bares nos ... ela ... no meio das noitadas ... ela esquentava as noites com poesias, a maioria das vezes repentines :: feitas de repente. Então ela era uma grande repentista, nesse sentido, porque fazia um::um ... criava na hora.

A título de exemplo, um *vernissage*, evento cultural da época, muito próprio dos centros urbanos de grande porte e muito freqüentado tanto por grupos conservadores locais como por contraculturistas, poderia configurar um espaço cultural significativo tanto para um transe transculturador como para a produção de mais um repente de Lucy Brandão. A presença dela como sujeito-artífice em transe com seu eu-poético era perceptível desde a atitude experimentalista de buscar substâncias poéticas *in loco*, ou seja, o da operacionalização do repente, até o momento “performático”, com a operacionalização do repente/cena e o “desejo de realização poética”. O sujeito-artífice, a partir do jogo de cena, propõe substâncias culturais com uma lírica e múltiplas linguagens, que envolviam processos: o do poetar, o do construir o repente e a da materialização da *performance* através da cena. O novo operacionaliza-se, conferindo tons e ritmos singulares a este poetar que finca no centro da tradição conservadora, presente ao evento, a dissonância e a negatividade lírica, à moda da contracultura. Esse procedimento tanto liberta formalmente esta estratégia de poetar, o repente, como revitaliza substancialmente o que o consumo massificado desta prática desgastou: nisto podemos verificar sua tendência renovadora e fomentadora de processos de hibridação.

A construção do transe ia sendo costurada entre o tilintar dos brindes, a troca de olhares e a perspectiva de uma nova conquista. Se passearmos um pouco por entre as pessoas

que foram contemporâneas de Lucy Brandão, iremos confirmar algumas histórias muito interessantes, geralmente perturbadoras, mas sempre muito perspicazes e críticas, o que conferia aos companheiros adeptos do ideário contraculturista um significativo prazer (est)ético.



(Documento 9)<sup>16</sup>

<sup>16</sup> “Doentes com mentes poluídas na vida / com vegetações limitadas / conturbando mundo atmosférico / Viajo nauta em fumaças de desejos de liberdade / que o caos abrande no sentido da minha caminhada / Sensações congestões frias na espinha / sinto o mundo que me invade com neuroses e horários / Cumprem com prazer o que te liberta país do ócio / no demo fantasmagórico efeitos colaterais / de uma nova República / Câncer na alma do



O repente urbano, que acabamos de citar, capturado e registrado por escrito pela própria Lucy Brandão como era sua *práxis*, após ter sido colocado em cena por ela como um roteiro, em algum espaço ou evento da cidade de Maceió<sup>17</sup>, traz à tona com a *performance* uma dissonância e negatividade crítica característica da modernidade lírica assumida por ela em seu poeitar. Tais signos poéticos podem ser observado através:

- a. do agrupamento semântico de “câncer”, “saturno” e “trovão” conferindo intensidade crítica ao signo poético, meio na contracorrente dos tons e temas domados e brilhantes;
- b. da representação híbrida das relações míticas contidas em “saturno<sup>18</sup>”, “vênus<sup>19</sup>” e “Iansã<sup>20</sup>”, misturando heranças culturais diversas (a clássica grega e a africana), marcando as tensões dissonantes em diálogo;

---

povo de saturno / cometa na meta de ser Vênus / em meu coração terra / Arribo pro norte com força de trovão / Observo valentes coqueirais / Resistirem a vapores de gás / Salgado teu lodo-iodo com pérolas / de uma quase sereia de sal e gemidos / de um povo pobre que sente e sofre / Luzes e raios me acordam com pé d'água alagoano / estrelas nordestinas com chuvas de Iansã / Dias em que chego / folclore de cheganças e guerreiros / no meu peito / raízes folclóricas / caetés / tupiniquins”. (transcrição literal)

<sup>17</sup> Não temos nenhum registro onde e quando isso especificamente ocorreu, apenas evidências de que se passou em Maceió.

<sup>18</sup> “A verdadeira origem de Saturno é para nós ainda um mistério, tal como foi para os romanos no tempo de Cícero. Trata-se sem dúvida, de uma divindade especificamente mediterrânea à qual a história confere, em diferentes épocas, caracteres sabinos, etruscos e gregos. Dos sabinos talvez provenha a lembrança de um deus e seu reino (a Satúrnia) de vocação agrícola. À Etrúria ele deve seguramente seu nome (Sátrio) e seu terrível aspecto de deus ctoniano, cujo culto é ligado ao dos mortos. A influência grega, que se nota já no século V no seu tipo escultural, impede-nos de imaginar a personalidade arcaica desse *nunem* da agricultura, que domina o mundo pagão e possui um templo em Roma, dedicado a ele em 497 a.C. A antiguidade e a importância do deus se traduzem na maior das festas pagã da Roma arcaica: as *Saturnais*. A descrição desses festejos populares lembra as festa de Ano Novo no Oriente, durante as quais a idade de ouro é periodicamente revivida. Não é certamente por acaso que a reforma das *Saturnais*, em 217 a.C. – refundida sobre o modelo grego das *Cronia* – acentua a semelhança dessa festa de regeneração com os protótipos orientais.” (BÉNÉJAM-BONTEMS, 1997, p. 826-827).

<sup>19</sup> “Existe mais de um mito, isto é, mais de uma narrativa tradicional associada a Afrodite, onde ela desempenha um papel de primeira importância. Podemos evocar, desordenadamente, os amores da deusa com Anquises, como contados no *Hino* homérico; sua paixão por Adônis; sua intriga amorosa com Ares, que Homero relata no canto VIII da *Odisséia*; sua intervenção na história da Psique; a rivalidade que fez opor-se a Hera e a Atenas em um concurso de beleza onde Páris foi o juiz, e que teve como consequência a guerra de Tróia. Vale também lembrar que se deve a ela a morte de Hipólito, por um lado, e a felicidade de Enéias, por outro. Essas narrativas são de épocas diferentes, não se podendo ter certeza da data em que apareceram. Em contrapartida, está fora de discussão atribuir uma ordem na vida da deusa. Por mais que os manuais de mitologia demonstrem uma paixão pela norma, nenhum deles pretendeu estabelecer uma biografia cronológica de Afrodite. Haverá, além de todas essas narrativas, uma figura única em cada uma delas? Quando se pronuncia em um verso o nome divino, percebe-se outra coisa além desse conjunto confuso de episódios diferentes? A resposta parece ser afirmativa e até mesmo imediata: Afrodite é a deusa do amor. Mas esta resposta é um tanto inquietante, pois faz desaparecer todo elemento mítico. O nome próprio ao ceder lugar a uma abstração, pode ser empregado como simples metonímia. “Ele conhecia uma e outra Vênus”, diz Ovídio de Tirésias (*Metamorfoses*, livro III, v. 323). Tendo sido sucessivamente homem e mulher, ele conhecia o amor tal como o sentem os dois sexos. A expressão faz supor que se poderia falar de uma Vênus masculina, e nos perguntamos, nesse caso, se a letra maiúscula teria ainda um sentido.” (BACKÉS, 1997, p. 20).

- c. das tensões entre os significados culturais advindos dos transe entre o veio tradicionalista da sociedade maceioense e o contraculturista na articulação estético-cultural da construção poética. Tais tensões estão contidas em, por exemplo, “Viajo nauta em fumaças de desejos de liberdade” (alusão ao consumo de maconha e o conceito de liberdade contraculturista), “[...] neuroses e horários [...] ócio” (alusão ao rompimento com as regras de sobrevivência e o princípio de viver intensamente o cotidiano), “Observo valentes coqueirais / resistirem a vapores de gás” (alusão às questões ecológicas locais), “de um povo pobre que sente e sofre” (alusão às questões sociais face à exploração do poder econômico).

Este seu lançar-se, em meio a rituais do tecido social por onde seu projeto poético se realizava, vai deixando marcas e abrigando tensões de profundas transformações concernentes ao momento histórico – dos processos ditatoriais aos democratizadores –, revelando uma face poético-política desestabilizadora da tradição rumo à democratização. Ela preenche os vácuos com uma poesia instantânea cujo objetivo era desestabilizar, desierarquizar e dessacralizar os eventos em forma de rituais que tinham como fundamento a cultura da tradição conservadora. Estetizando sua existência através da produção de repentes urbanos, Lucy Brandão fazia de alguma maneira uso do entendimento de que

O campo cultural ainda pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente à “eficiência” produtivista, reivindica o lúdico; frente à obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças sem réditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inércia. Às vezes essa concepção da arte como laboratório é compatível com a eficácia socialmente reconhecida. (CANCLINI, 2003, p.113).

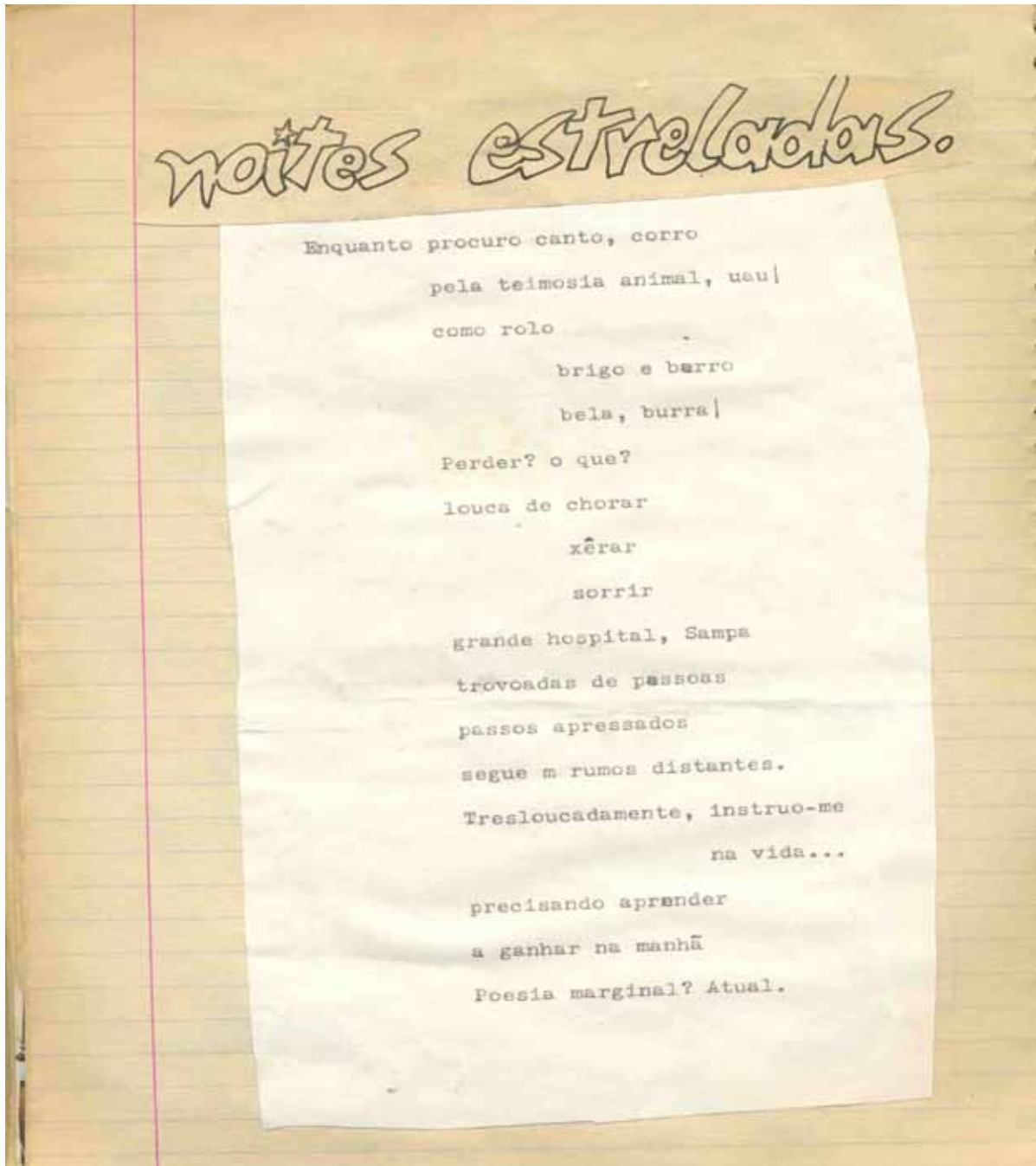
A eficácia à qual poderíamos aqui nos referir como pulsão da modernidade vincula a transgressão à transformação, pois a presença do lúdico incide decisivamente na concepção de

---

<sup>20</sup>“Iansã é um Orixá feminino muito famoso no Brasil, sendo figura das mais populares entre os mitos da Umbanda e do Candomblé em nossa terra e também na África, onde é predominantemente cultuada sob o nome de *Oyá*. É um dos Orixás do Candomblé que mais penetrou no sincretismo da Umbanda, talvez por ser o único que se relaciona, na liturgia mais tradicional africana, com os espíritos dos mortos (Eguns), que têm participação ativa na Umbanda, enquanto são afastados e pouco cultuados no Candomblé. Em termos de sincretismo, costuma ser associada à figura católica de Santa Bárbara, talvez por causa do raio, já que a santa é sempre invocada para proteger um fiel de uma tempestade. O mesmo acontece com *Oyá*, que deve ser saudada após os trovões, não pelo raio em si (propriedade de Xangô ao qual ela costuma ter acesso), mas principalmente porque tem sido Iansã uma das mais apaixonadas amantes de Xangô, o senhor da justiça não atingiria quem se lembrasse do nome da amada. Ao mesmo tempo, ela é a senhora do vento e, conseqüentemente, da tempestade.” (www.umbandaracional.com.br)

um cotidiano urbano como um movimento emancipador. Com bastante frequência encontramos na produção poética de Lucy Brandão uma assunção ético-estética dos ritmos libertários da contracultura, emancipando critérios conceituais de realizações sígnicas; assim, observemos no poema a seguir a associação nada discreta do “cheiro” nordestino, manifestação carinhosa, ao consumo de cocaína, numa ressemantização de significados que perpassam pelas sensações de prazer. Interessante observar também a construção imagética que o eu-lírico projeta sobre o espaço urbano e seu diálogo intertextual claro com a canção / poema de Caetano Veloso. A forma do poema assume metaforicamente os fluxos urbanos colocando em transe a condição existencial do sujeito.

O texto a seguir refere-se criticamente também à poesia marginal: entendemos que essa referência não é à toa, pois essa proposta contém, igualmente, atitude existencial e ruptura formal.

(Documento 10)<sup>21</sup>

Verifica-se a estreita relação entre o eu-poético e o sujeito-artífice como signo do “desejo de realização” que implica a *performance* evocada textualmente. Numa sociedade conservadora, que ambicionava significar-se moderna controlando os fluxos da modernidade, importava significativamente como Lucy Brandão, sendo sujeito-artífice do repente urbano

<sup>21</sup> Enquanto procuro canto, corro / Pela teimosia animal, uau! / Como rolo / brigo e berro / bela, burra! / Perder? O que? / Louca de chorar / xêrar / sorrir / grande hospital, Sampa / trovoadas de pessoas / passos apressados / segue m rumos distantes. / Tresloucadamente, instruo-me / na vida ... / a ganhar na manhã / Poesia marginal? Atual. (transcrição literal)

em destaque, performatizava seu poetar. Se sua imagem tivesse sido por ela negociada nos conformes políticos da tradição, provavelmente estaria inserida nos espaços culturais centrais que o poder hegemônico sustentava; como assim não se deu, perseguiu honesta e concretamente um espaço culturalmente periférico e integrou as vanguardas estéticas maceioenses, como, por exemplo, o fez o Grupo Vivarte nas artes pictóricas. Queremos reforçar que, sendo excluída, Lucy Brandão torna-se vanguarda da literatura alagoana produzida nessa periferia política e cultural. Os repentes urbanos por ela produzidos muito bem representam esse movimento de descentralização e, conseqüentemente, da construção de seu *locus* poético nessa periferia estética. A estetização de Lucy Brandão como sujeito-artífice de bandeiras poéticas que representavam a ruptura revigoram os signos líricos que transitavam pelas *performances*, e divulgam sua produção, que se faz conhecida no tecido social maceioense, pois,

As sociedades modernas necessitam ao mesmo tempo da divulgação – ampliar o mercado e o consumo de bens para aumentar a margem de lucro – e da distinção – que, para enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, recriam os signos que diferenciam os setores hegemônicos. (CANCLINI, 2003, p.37).

Fazendo uso de seu capital cultural, Lucy Brandão, com uma atitude dramática de tornar pública sua produção poética, inseria-se na dinâmica dos eventos alimentando transe que (re)posicionavam consideravelmente os locais culturais dos sujeitos numa perspectiva ético-estética. Essa atitude de aproximação cultural e política de o eu-biográfico e o eu-lírico pelo sujeito-artífice na produção do repente e da cena articulada com o público redimensiona os sentidos nocionais das *performances* que incidiam em seu poetar. Em princípio, fazendo uso do muito bem observado por Canclini (2003, p.XXVII), nosso olhar não estará voltado para a hibridez – o realizado –, mas para os “processos de hibridação” – o realizável –, pois são esses que detêm os pilares estratégicos do como construímos nossa identidade cultural. Nesta perspectiva parece-nos muito pertinente recuperar alguns elementos contextuais de natureza histórica subsidiadora da produção de Lucy Brandão que a faz (re)significar-se tanto em sua dimensão sócio-cultural como estética.

## 1.2 – Contexto de entrada da contracultura em Alagoas: industrialização, (re-) semantização do espaço urbano e transes transculturadores

Ressaltamos os processos que foram deflagrados a partir da década de 70 e nos anos 80 na região metropolitana de Maceió. Um deles ocorre a partir da instalação da indústria Salgema pelo governo militar, foco da nova industrialização urbana, promovendo um (in)tenso (re)dimensionamento do conceito e configuração do espaço urbano, não somente no que diz respeito aos elementos geopolíticos como socioculturais. Cabe, então, atentar para as especificidades que esta pulsão modernizadora gerou. Assim sendo, é pertinente atentar para o que Rama (2001, p.297) afirma a respeito:

Reconhecemos na modernização uma unidade básica, derivada da linha técnico-industrial que lhe concedeu alto poderio e que leva a uma conformação cultural e uma ideologia específica. No entanto, suas aplicações na América Latina e os efeitos subseqüentes podem ser muito diferentes, segundo as variáveis que a acompanham: épocas diferentes, intensidade de sua inserção, tempo da duração da pulsão, adaptabilidade às circunstâncias regionais, resistência que encontra ou dinâmica da neoculturação que promove [...].

Uma das transformações significativas de natureza geopolítica é a re-configuração da região sul da cidade de Maceió, abrindo mais um canal de acesso à cidade, a ponte Divaldo Suruagy, que surge no panorâmico cartão postal da cidade conferindo à restinga, ao caudaloso e límpido encontro da lagoa com o mar e ao trânsito de embarcações aquáticas o novo elemento tecnológico, signo da modernidade, promovendo um substancial transe transculturador. Essa intercorrência da industrialização – simbolizada pela ponte – no natural modifica a paisagem e representa um movimento híbrido já estudado por Canclini na paisagem mexicana. Lembramos que o evento aqui descrito, a construção da ponte Divaldo Suruagy, vem para subsidiar a infra-estrutura de que o Salgema carecia para seu bom funcionamento, e essa já é marca patente da intervenção da pulsão modernizadora no espaço urbano maceioense. Com a lógica modernizadora do *establishment* aqui prescrita, entra a lógica antitética a essa realização, também modernizadora, na medida em que se contrapõe à rigidez cultural local no seu intento de autenticar a política capitalista da ditadura da época. Atentemos para o fato de que não foi considerada a questão ecológica com rigidez o que aponta para os procedimentos predatórios da obtenção dos lucros.

Com a implantação dessa indústria, o tecido social alagoano sofre a intervenção de pulsões culturais com os conflitos que este transe vem fomentar, pois as culturas enfrentam a

vulnerabilidade de suas tradições transculturando-se sem renunciar às pulsões modernizadoras e sem negar sua identidade. Precisava-se da geração de empregos para o equilíbrio sócio-econômico da região; esse era o discurso que se aliava à propaganda nacional-socialista da grande riqueza mineral extraída do Salgema. O rapaz, a que nos referimos no item anterior, companheiro de rebeldia de Lucy Brandão, chegou a Maceió acompanhado da família cujo pai havia sido contratado pela indústria local, migrando de um centro extremamente tenso no que diz respeito às questões ecológicas. Não seria, por exemplo, o evento da implantação industrial e a fragmentação cultural uma das forças antitéticas que consolidariam as bases da porta de entrada da contracultura em Maceió e, desta feita, valorizariam os espaços periféricos e descentralizados do ponto de vista cultural?

Ao lado da implantação dessa indústria alguns fenômenos migratórios contribuem para colocar em xeque os espaços identitários culturalmente em transe na cidade de Maceió e o espaço urbano aqui em destaque vivencia as pulsões modernizadoras. Estas fazem o trânsito mais fluido entre a cidade de Maceió e os outros municípios da região sul do interior do estado de Alagoas e re-configuram o mapeamento político e cultural dos dinamismos sócio-econômicos das comunidades que suas elites controlavam. Ao mesmo tempo em que ocorre uma alteração qualitativa de seus sistemas vitais, consolida-se um novo mapeamento político das oligarquias que determinam o poder hegemônico local.

Nessa perspectiva, paralelamente, vibram os sentimentos libertários nos hábitos de juventude. O grupo de jovens que assume, estrategicamente, uma atitude mais transgressiva na conquista dessa nova posição frente ao mundo constitui o espaço identitário para a ética, e conseqüentemente para o espaço estético contraculturista. Os discursos se entrecruzam e os sujeitos se percebem envolvidos por uma nova dinâmica sociocultural que já vinham experienciando historicamente em outros processos de hibridação; tais dinâmicas, geralmente advindas das tensões entre modernidade e tradição, vão adubando o terreno estético que fez brotar a contracultura em nossa região. Essa chegada convive lado a lado com a complexidade do crescimento urbano, desgastando aos poucos aquilo que estava estável no espaço cultural das tradições, que procuram novas formas de sobrevivência. Desta forma é pertinente afirmar que

Começavam a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura. (PEREIRA, 1983, p.8).

Anterior a este redimensionamento geográfico, eventos de natureza cultural – “Festival de Verão” em Marechal Deodoro e “Festival de Cinema” em Penedo – que eram muito apreciados pela elite intelectual e artística local articulada com uma elite nacional com semelhante perfil, tendem, com políticas escusas, a se popularizar; em seguida, perdem sua característica inicial e dissolvendo-se no cotidiano através do processo de industrialização do turismo (Marechal Deodoro, Festival de Verão no caso) ou, ainda, interrompendo (Penedo, Festival de Cinema).

Essa tendência de os eventos – como o Festival de Verão e o Festival de Cinema – serem assimilados pelo fenômeno da re-configuração urbana, ao dissolverem-se nos dinamismos socioculturais e econômicos locais<sup>22</sup> ou interromperem suas intervenções (como foi o caso do Festival de Cinema), ao mesmo tempo em que revela o estado de vulnerabilidade cultural desta região, alimentando o paraíso ideológico capitalista (ver a história evolutiva da Praia do Francês, por exemplo, ou o que restou em Penedo), fortalece e aglutina os discursos periféricos, que a tradição preferiria fragmentária, construindo um bloco de oposição. A construção dos discursos de esquerda, que enfrentaram as massas e chegaram ao poder no final da década de 80 e início da década de 90, evidencia, de alguma forma, a resistência que este grupo de marginais fez aos neoliberais burgueses que compunham a base política e cultural da tradição. Em seguida, o projeto, que deveria ter chegado há pelo menos uns vinte anos ao poder, é motivo de um mal-estar por sua pouca resistência às forças centrípetas de uma tradição conservadora que, para continuar dominando, se fragmenta e fortalece o evento da pós-modernidade. Este também é o momento em que a poesia de Lucy Brandão sofre significativas transformações: ela já não está mais no espaço público com seus repentes urbanos e, sim, no privado, como que amarrada por mordanças. Mas a vitória da “estética marginal” está aí registrada e é objetivo nosso aqui registrá-la. O poema “Não Venci”, que será analisado em seguida, representa significativamente o quanto o moderno se representa pela energia da renovação, da expansão, da emancipação e da democratização.

---

<sup>22</sup> Estamos aqui nos referindo ao quanto a Praia do Francês traz em sua identidade as substâncias culturais do Festival de Verão, inclusive no que diz respeito às manifestações contraculturistas, tragadas pelo desenvolvimento da indústria do turismo e desconfigurada em sua proposta inicial.



O grupo de artistas, críticos de arte e intelectuais que intercambiavam reflexões sobre a nova estética que influenciou a juventude contemporânea de Lucy Brandão, fortemente marcada pelas tendências contraculturalistas, tinha uma participação maciça nestes dois eventos: Festival de Verão e Festival de Penedo. Nesse momento, no final dos anos 60 e anos 70, já se percebia a contracultura de forma latente na América Latina; em uma espécie de sintonia, por estarmos vivendo um fenômeno de natureza semelhante, as vanguardas locais assumiam uma representação identitária que colocava à prova, politicamente, a quebra dos valores cultuados pela tradição. Essa manifestação identitária se manifestou em nossa região cultural através da assunção de uma atitude rebelde diante da moral dos grupos mais conservadores valorizando, por exemplo, comportamentos do tipo escandaloso, debochado, irreverente e agressivo, que passava pela maneira de se vestir, pelas opções sexuais múltiplas, pelo consumo natural da maconha (alguns chegam a experimentar LSD, cocaína, chás exóticos e outros) e pelos discursos independentistas que marcavam a necessidade de reorganização socioeconômica da sociedade maceioense. Houve uma valorização estético-política da produção artesanal local, que penetrava na cena por intermédio da concepção *hippie* de levar a vida. Conseqüentemente, vivenciamos processos semelhantes de transculturação aos do restante da América Latina.

Assumo aqui a hipótese de que a contracultura encontrou nas raízes da construção histórica do projeto estético da América Latina e na formação de sua linhagem cultural, o espaço político, ético e identitário possível para promover um processo transculturador. Canclini (2003, p.XXIV) sugere que devemos “situar a hibridação em outra rede de conceitos [...] por exemplo, [...] transculturação”. Em Maceió, isso foi possível de ser aplicado.

A industrialização e a euforia do comércio, bem como novos bens simbólicos, chegam à pequena Maceió. Já não mais temos em alguns pontos da cidade os supermercados “Ceia”, mas todos fazem semanalmente “Bompreço”. Já se pode encontrar salsichas enlatadas nas prateleiras; os refrigerantes já não são mais para as festinhas de aniversário ou o almoço do domingo, pois freqüentavam o paladar de um cotidiano que se aquecia consideravelmente. O *hamburger*, o “Passaporte” e o Zip Zip, variações do *hot dog*, muito a gosto do paladar local, invadem o espaço urbano e tornam-se novos núcleos de socialização, portanto, de trocas

culturais. Os “rangos”<sup>23</sup> se dividiam entre esses espaços e os de comida natural que, tecendo diferenças da massificação da cultura, partilham com os contraculturistas o ideário “zen”.

As cadeiras nas calçadas já estavam sendo substituídas pela chegada da televisão a cores na cidade: vêm a TV Gazeta, a rede Globo. Finaliza-se o ciclo de intervenção da TV Tupi no tecido social maceioense, que antes sintonizava a cidade através de uma estação repetidora de Pernambuco em União dos Palmares. Chegam à cena programas de televisão produzidos na cidade, sobretudo, os jornais locais. Com isso são inaugurados os “palanques eletrônicos”, afunilando e monitorando a disputa pelo poder político não somente na cidade de Maceió, como nos demais municípios alagoanos. As novelas invadem o imaginário popular com novas linguagens: passam da intensa dramaticidade de “O Direito de Nascer”, “Os Inocentes”, “Mulheres de Areia” e outras, para o romance de Jorge Amado “Gabriela”, a combinação entre o fantástico e o universo cultural do nordeste brasileiro “trabalhado” em “O Bem Amado” e “Saramandaia” ou para as discussões metropolitanas do eixo Rio-São Paulo como, por exemplo, em “O Grito” e em inúmeras outras. Os “enlatados” norte-americanos garantem o espaço neocolonialista com sua ética e estética comprometidas ideologicamente com os organismos de poder internacional.

Nesse novo espaço, os contraculturistas investem em espaços culturais que se tornam alternativos para fugir da cultura massificada. Esses “rebeldes” constroem núcleos de resistência no Teatro Deodoro e no de Arena; na Universidade, a título de exemplo, registramos o TUA (Teatro Universitário de Alagoas) e o grupo de folclore da Universidade Federal de Alagoas, bem como casas de amigos “cabeça”, onde podem os jovens, sem repressão, colocar em prática sua cultura libertária, sua contracultura. O Grupo “Vivarte” é um exemplo disso.

O *rock*, o *ie-ie-iê*, o *forró*, o *samba* e outras tantas tendências musicais incidem esteticamente nas identidades dos grupos, que deixam hibridizar suas tradições em detrimento de uma (re)configuração identitária que se politiza cada vez mais pela noção das alteridades em diálogo tenso. A MPB (Música Popular Brasileira) ganha uma posição de destaque para aqueles que se aproximam da contracultura; as músicas e os poemas servem de espaço comunicacional para os grupos que resistem a esse desenfreado fluxo neocolonialista representado pela ditadura militar de direita no país. Os poemas/canções de Chico Buarque de

---

<sup>23</sup> Termo muito utilizado na década de 70 para indicar a fome exagerada em função do consumo de maconha. A partir da década de 80, através do intenso contato com o sudeste brasileiro, fica sendo mais usado o termo “larica”, já dicionarizado.

Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros são motivo de discussões. Cresce o mercado do disco no país, surge em Maceió a Banda LSD, mas Djavan só consegue espaço quando vai para o sudeste brasileiro. Na segunda metade da década de 70, o Projeto Pixinguinha inaugura e aproxima, através de expoentes em destaque da MPB, o gosto pela música e espetáculo no palco. A cidade de Maceió sempre foi muito carente, nessa época, desse tipo de evento e de outros relacionados ao teatro de uma forma em geral. A ATA (Associação Teatral de Alagoas), centrada por muito tempo em torno de Linda Mascarenhas, assegurou a sobrevivência desse espaço muito freqüentado pelos contraculturistas.

Os jovens tendem cada vez menos a ir ao “Mossoró”<sup>24</sup>, que desaparece em seguida através da re-organização do espaço sociocultural urbano, em busca de suas realizações sexuais e encontram parceiros nos grupos formados em encontros nas praias, nas faculdades e escolas ou até mesmo na Rua do Comércio, seja em frente à “Lobrás” (Lojas Brasileiras), em frente ao antigo Cinema São Luís, ou na Hong Kong (uma das primeiras lanchonetes chinesas próxima à Praça Deodoro).

A pulsão ideológica do “amor livre”, assumida pelo grupo de contraculturistas, incide significativamente de forma impactante na moral conservadora dos tradicionalistas locais que, no início da década de 80, enfrentam os preconceitos com a chegada da AIDS ou SIDA, termos que deixam bem politizado o evento aqui em destaque. Tratada como “peste gay”, termo muito utilizado pela *media* mais comprometida com o ideário da Igreja conservadora e grupos de direita do que com as posições libertárias, para deslegitimar o movimento homossexual, nutre no espírito desse grupo, que detinha uma alta incidência de óbitos, um significativo senso político-organizacional, que institui a “camisinha de vênus”, o preservativo, como ferramenta de defesa. A perda de expoentes da cultura brasileira, como por exemplo, do contraculturista Cazuza, mas também o do cartunista Henfil, quando, em diálogo com a cultura local, tende a fortificar o fragilizado movimento em Maceió. Lucy Brandão, indiretamente, foi vítima desse mal. Lembro-me, e registro aqui, das várias queixas que me fez a respeito da alta ingestão de medicamentos, o que mais tarde incidiu no agravamento de seu quadro de uma hemorragia no estômago.

No início da década de 90 até o século XXI, alguns homossexuais masculinos e femininos ocupam algum espaço político na cena alagoana, porém, sua ação em favor do

---

<sup>24</sup> Centro de prostituição autorizada na cidade de Maceió a serviço da tradicional sociedade maceioense. Segundo informações extra-oficiais, seria também um local muito bom e seguro para a compra e venda de dólares e outros produtos não regulamentados pela base legal brasileira.

grupo ainda é extremamente tímida, cabendo inclusive a suspeita de uma certa cumplicidade com o sistema cultural e político das tradições. Podemos destacar aqui, entre tantos outros, a violência dirigida a integrantes do grupo que mantinham um *status* qualificado: Isaac Bezerra (diretor teatral e professor universitário), Gustavo Leite (cenógrafo e ex-diretor do Teatro Deodoro), Antônio Ataíde (professor da Universidade Federal de Alagoas), “Pedrinho” (paisagista do DER) e outros tantos que aqui poderiam fazer parte da lista. Registremos aqui em destaque a chacina ocorrida na festa de aniversário de um funcionário do Tribunal de Justiça de Alagoas. Lucy Brandão em seu diário pessoal deixa registrado seu afeto especial por Isaac Bezerra:

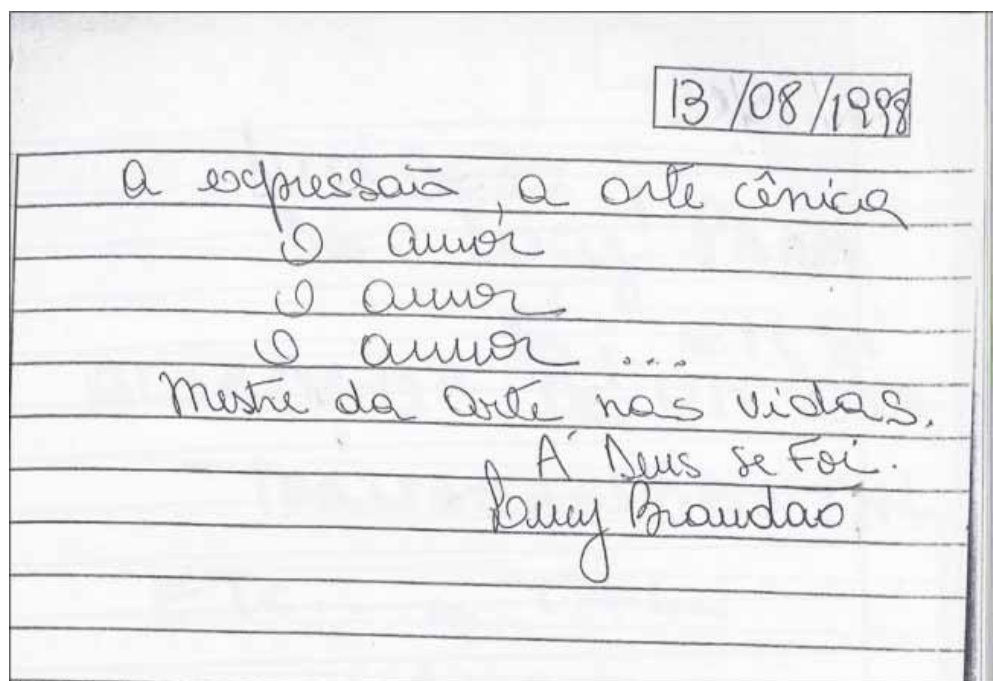
13/08/1998

TANTA VIDA, que se Foi.

Oh! meu Amigo você se foi  
 tão covardemente te fizeram  
 ir; que lacuna, jamais será  
 preenchida; Fizemos muita festa  
 muitos Teatros frequentamos e Vilena  
 E nossas conversas, nossos textos?  
 ou Isak Bezena dos Amigos,  
 Agora eu sei que estás com  
 os anjos, os arcanjos e os que  
 subins; Meu amigo as lá-  
 grimas ainda não botaram  
 mais uma rosa que havia  
 em meu peito murcheou  
 Você meu professor de vida  
 meu sóz, meu, Amigo  
 de horas boas e más... A Deus  
 Agora resta um traço de  
 saudade em meu peito  
 de um Bom parte em  
 que partiste em uma  
 madrugada sangrenta de  
 13 de agosto 1998.

Homem de cultura, de arte cênica

do populacismo, dos Amantes  
 Amigo sincero eterno; dos Bons  
 dos melhores; Homem eterno,  
 fiel amigo, que desespera  
 saber que não possa reaver  
 novas diálogos, nova troca poé-  
 tica de sensibilidades, leituras  
 Troca de informações; De tomar aquela cervejinha  
 no Maré; no quintal famoso  
 da praça da garabeira  
 novas produções de guarda-  
 roupa para irms para os  
 bards, novos entendimentos...  
 Orcofêzinhos... Meus Sentimentos,  
 Meu, eu, estão abalados, com essa  
 perda irreparável. Amarga  
 beço ao Bom Deus miseri-  
 cordioso que guarde sua  
 alma ~~em~~ seu coração  
 piedoso, ~~peço~~ Deus faça  
 por fazer justiça  
 a quem sempre lutou  
 pela vida, acreditou nos  
 penos no Amor ao próximo.  
 Deus! tome conta de sua  
 alma boa; Adeus meu Verdá-  
 deiro Amigo; Com Você se Vai

(Documento 11)<sup>25</sup>

A contracultura organiza os diferentes em um espaço cultural dissidente do topo da pirâmide, já que eles não integram a grande massa que realiza sua existência compartilhada com a idéia de tradição. Seu jeito intenso de viver as rupturas, as liberdades e as culturas modernas abraça os projetos emancipadores, expansionistas, renovadores e democratizadores que não sejam referência paradigmática para as relações políticas verticalizadoras, posto que fazem opção pela horizontalização da existência.

Atentamos que outras portas receberam as pulsões contraculturistas além da indústria do Salgema: a invasão do *mass media*, a Universidade Federal de Alagoas e seus primeiros

<sup>25</sup> “13/08/1998. TANTA VIDA, Que se foi. Oh! Meu amigo você se foi tão covardemente te fizeram ir; que lacuna! Jamais será preenchida; fizemos muita festa muitos teatros freqüentamos e viveu [ilegível] E nossas conversas? Nossos textos? Ou Isaac Bezerra dos Anjos, agora sei que estás com os anjos, os arcanjos e os querubins; meu amigo as lágrimas bunda não brotaram mais uma rosa que havia em meu peito murchou Você meu professor de vida meu só meu amigo de horas boas e más ... À Deus Agora resta um travo de saudade em meu peito De um Bom parto [alusão ao bairro de Maceió onde Isaac Bezerra morava – Bom Parto (grifo nosso)] em que partiste em uma madrugada sangrenta de 13 de agosto de 1998. Homem de cultura, da arte cênica, do popularismo, dos amantes Amigo sincero eterno; dos Bons dos melhores, homem eterno, fiel amigo, que desespero saber que não posso reaver nossos diálogos, nossa troca poética de sensibilidades, leituras, troca de informações; de tomar aquela cervejinha no Maré, no quintal famoso da Praça da Goiabeira nossas produções de guarda-roupa para irmos para os bares, nossos entendimentos ... os cafezinhos ... meus sentimentos, meu, eu, estão abalados, com essa perda irreparável, amarga. Peço ao Bom Deus misericordioso que guarde sua alma; seu coração piedoso, [ilegível] Deus faça por fazer justiça a quem sempre lutou pela vida, acreditou nas pessoas, no amor ao próximo. Deus tome conta de sua alma por boa; adeus meu verdadeiro amigo; com você se vai a expressão, a arte cênica o amor o amor o amor mestre da arte nas vidas À Deus se foi. Lucy Brandão.” (transcrição literal dos apontamentos de seu caderno pessoal).

cursos de pós-graduação (o de Letras, por exemplo), o movimento estudantil e os movimentos de esquerda, os projetos de urbanização da Ponta Verde, Jatiúca e Avenida da Paz abrigando novos projetos da rede hoteleira (Luxor Hotel e Hotel Beira-mar, que hoje, na primeira década do século XXI, abrigam órgãos da justiça trabalhista) e um investimento significativo na indústria do turismo. A praia em frente ao Hotel Beira-mar, na metade da década de 70, torna-se encontro de *gays*, de mulheres assumidamente independentes dos valores da tradição conservadora, de estudantes universitários, de surfistas e artistas locais. Ali se praticavam algumas infrações como o consumo de maconha, encontros desconfigurados moralmente do ponto de vista da tradição local (homens e mulheres bissexuais que assumiam cada vez mais suas opções) e contatos com pessoas vindas de outras regiões seja a trabalho ou turismo: sangue “novo no mercado”, diriam alguns. Aliás, o contato com turistas se aproximava cada vez mais da classe média maceioense e, com isso, enriqueciam-se suas trocas culturais. Lembro-me com clareza de que recebia nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro amigos de outros centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, assim como me lembro também, de vê-los tecendo comparações entre os primeiros anos em que visitavam Maceió, na década de 70, e o final dos anos 80. Com muita clareza, Tânia Elias, amiga de São Paulo, que também visitou o circuito baiano (Salvador e Porto Seguro), comentava que nos primeiros anos todos conheciam a lista de passageiros que desembarcavam no aeroporto Campo dos Palmares, na década de 70. O Jatão da Sadia e o Boeing 737 da VASP já traduziam os novos fluxos de passageiros.

Perceberemos que a contracultura pressupõe uma tensão bipolar característica da modernidade em instância primária construindo um contraponto com as tendências conservadoras da tradição: isto marca um tenso diálogo com a relativização fragmentária proposta pela pós-modernidade em trânsito. A contracultura, na contramão da pós-modernidade, ao levantar suas bandeiras libertárias da causa das minorias, por exemplo, aglutina essa diversidade comportamental numa atitude política e discursiva que tende a construir novos espaços culturais que, por não atenderem à expectativa da tradição, valorizam suas periferias e assim consolidam seu espaço ideológico marginal. O *slogan* “Paz e Amor”, que circulou nos movimentos pacifistas contraculturistas, vislumbrava reservas utópicas que abrigavam sob suas asas os diferentes com relação à perspectiva da tradição (feministas, *gays*, negros e excluídos de maneira em geral do poder hegemônico); a “linhagem” torta de Lucy Brandão insere, assim, um ponto de intersecção de rebeldia que, ao contrário da pulsão pós-



moderna que fragmenta, funciona como um ímã que atrai todas as diferenças em um único projeto.

Este momento histórico de Maceió abriga a arte de Lucy Brandão, que aqui defendemos como moderna. Sua própria opção esteticamente dissonante realiza, do ponto de vista político e sociocultural, a união dos diferentes; diante da tradição conservadora que mantém o exercício de poder político e tenta fragmentar esses núcleos de rebeldes, os contraculturistas, em Maceió, formam um bloco de diferentes. Cabe lembrar “Os Mutantes”: “dizem que sou louco [...] sim sou muito louco”. Para os contraculturistas ser *gay*, lutar contra o racismo, pelos direitos civis, pela causa feminista ou qualquer outra bandeira libertária implicava simplesmente a deliciosa experiência de ser “louco”. Nessa perspectiva, quanto mais a tradição conservadora dividia para dominar, construindo uma identidade cultural pós-moderna, mais disponibilizava substâncias culturais que afirmavam a identidade moderna fortalecida em um bloco que aqui denominamos de contraculturistas.

O bairro do Trapiche, em Maceió, abriga “uma bomba armada”<sup>26</sup> onde se avizinha uma “marginália” – bairros menos prestigiados pelo poder econômico, processo de favelização das margens da lagoa e o antigo “Ouricuri” (abrigando, por entre o lamaçal causado pelo descuido da administração pública, os pontos de revenda de maconha na década de 70), hoje bairro de São Sebastião. Essa marginalia, apesar de estar socio-politicamente submetida ao poder econômico, espelhando-o como organismo visionário e, com ele, partilhando expectativas utópicas veiculadas pelo discurso da tradição marcada pela ideologia capitalista de extrema direita, distingue-se dos contraculturistas locais pelo acesso a uma “nova” instância da memória discursiva, traduzindo-os culturalmente como adeptos da defesa de um sistema ecologicamente sustentável – bandeira muito valorizada na cosmovisão da estética deste grupo. Enquanto o grupo de marginais contraculturistas, dissidentes da classe média alta alagoana, cultuava a luta pela defesa ecológica de forma mais romântica, posto que idealizada, os menos favorecidos economicamente reproduziam as estratégias desse poder econômico capitalista predatório: não contestavam essa lógica, até porque nela estaria sua própria sobrevivência. O grupo de contraculturistas tende a integrar outras regiões do espaço

---

<sup>26</sup> A indústria do Salgema está localizada em uma área residencial e reserva ecológica de lagoas e mangue. Além disso, qualquer explosão acidental causará prejuízos a um perímetro urbano considerável, atingindo geograficamente 70% do espaço físico da cidade e, conseqüentemente, causando danos significativos ao Estado de Alagoas como todo. Cabe salientar que essa indústria, instalada no período da ditadura militar, é um forte indício do desprestígio que a sociedade alagoana teve que enfrentar silenciosamente. O grupo contraculturista é que, mesmo timidamente, apresentou alguma atitude mais contestatória, atitude política e cultural aurática que circundava o momento histórico dessa indústria.

urbano<sup>27</sup> que, numa posição de contraponto político, tecem paraísos urbanos inseridos em cenários naturais – tesouro maceioense muito explorado pela indústria do turismo sem planejamentos responsáveis e políticas públicas preservacionistas.

O discurso político da contracultura no “Paraíso das Águas” torna-se conteúdo distópico para os dinamismos políticos da tradição – a violência do processo de industrialização à rica natureza local, por exemplo – e promove uma pulsão transculturadora que torna sustentável a própria condição de existência desses rebeldes no tecido social que agora urge (re)configurar-se. Nessa perspectiva, a atitude aglutinadora que essas energias contestatórias promovem na periferia sociocultural e política da classe média e alta da sociedade alagoana alimenta-se das aproximações com a cultura popular e, por sua vez, inauguram as vanguardas contraculturistas.

As jóias, nesse grupo de contraculturistas, são derrubadas pelo artesanato dos “hippies” locais e daqueles que, sobretudo numa atitude *beatnic*, transitam pelo espaço urbano e geram uma das fontes de sobrevivência atrelada à produção de bens culturais. O considerável comércio de “maricas”<sup>28</sup> na Rua do Comércio na década de 70, – na década de 90 e início do século XXI mais facilmente encontrado na “feirinha de artesanato da Pajuçara” – a compra de seda no mercado da produção – na década de 90 e início do século XXI já é possível ser encontrado nos shoppings e galerias da cidade – e a importação de maquinas para fabricação de cigarros artesanais. Algumas alterações culinárias em espaços alternativos (desde casas de amigos até restaurantes e bares da cidade), para saciar a “larica”, tornaram-se, a partir de então, frequentes nos espaços culturais por onde esse grupo se estabelecia. Semelhante ao ocorrido na América do Norte, os discursos contra esses “drogados” remetiam muito mais ao combate às atitudes contestatórias aos poderes do *establishment* do que propriamente a uma preocupação com a condição de cidadania, que era usada como disfarce.

Esses *beatnics*, muitos apenas de passagem, mas outros também advindos do fluxo migratório das famílias<sup>29</sup> de pólos industriais do sudeste brasileiro, contribuíram de alguma forma para os discursos contraculturistas da cidade. O próprio movimento estudantil adere ao consumo de tais bens culturais, artesanatos e manifestações artísticas, identificando-os com uma ação socialista de manutenção de seus espaços culturais. A produção poética de Lucy Brandão, quando assume o repente urbano como forma de abrigar poeticamente sua estética

---

<sup>27</sup> Neste período, final da década de 70 e anos 80, surgem os paraísos que abrigaram uma aura libertária mais jovem: Guaxuma e Garça Torta, no litoral norte, Francês, Massagueira e Barra Nova, no litoral sul.

<sup>28</sup> Objeto utilizado pelos consumidores de maconha que chegou a cidade de Maceió em plena ditadura.

<sup>29</sup> Manoel Menezes Neto, amigo pessoal de Lucy Brandão desde o Colégio Santa Terezinha.

da existência e, conseqüentemente, a sobrevivência de seu projeto, acompanha e contribui significativamente para esses transes transculturadores. Almir Guilhermino em entrevista para esse projeto (ver apêndice) afirma: “a poesia dela era tipo colagem [...] quer dizer, aquilo que ela fazia no papel, ela fazia no tempo [...] eu sempre achei que ela estava além dessa situação de ser engajada [...] ela se engajava mesmo era pela vida”.

### **1.3 – Contracultura e hibridação da produção poética de Lucy Brandão: “repentes” urbanos, *performances* e estética da existência.**

Mais do que desatar as amarras, a lírica contida na produção poética de Lucy Brandão pressupõe uma negatividade que até então não havia marcado o repente executado pela tradição oral – o que, de alguma forma, particulariza o seu projeto. Essa negatividade lírica, portadora de substâncias estéticas marcantes que configuraram a produção de arte a partir da década de 70, em seu diálogo dissonante com a tradição, apresenta-se, do ponto de vista cultural, trazendo as vozes da modernidade à (id)entidade estética de Lucy Brandão. Este termo assim grafado se justifica em decorrência da dificuldade de apreciação da produção poética de Lucy Brandão com a separação entre o “eu-lírico” e o sujeito que sustenta esta “estética da existência”<sup>30</sup>, na produção das *performances*, como já anteriormente proposto pelo pesquisador Roberto Sarmiento<sup>31</sup>.

Nessa perspectiva, ao transformar seus repentes urbanos em cena, ao mesmo tempo em que o sujeito-biográfico personifica produtivamente o sujeito-poético que, materializado através da cena, reduz os signos performanciais, o eu-lírico estetiza esse eu-biográfico numa relação de transe que se sobrepõe à existência de Lucy Brandão, fazendo-a viver sua própria poesia como condição lírica. O processo de redução performancial do texto poético pelo eu-biográfico submete o prazer estético dos sujeitos em interação à redução produtiva da *performance* intersubjetivamente; esta crava no centro de suas possibilidades interpretativas a (est)ética da contracultura. Nessa acepção, sendo o ponto de convergência das substâncias culturais que Lucy Brandão (contra)culturalmente sustentava, através de uma existência

<sup>30</sup> “[...] construir a vida como uma obra de arte (...). Isto se deve tanto ao total “esvaziamento” da exemplaridade outrora associada à beleza, quanto à permanência da noção de arte como ação transformadora (e inteiramente desvinculada de quaisquer compromissos com originalidade, beleza, ou até mesmo com a materialidade). Ademais, a noção de arte abriga, necessariamente, uma menção ao “outro” – ainda que implícita ou imaginariamente, na forma de interlocutor ou destinatário; tal referência à alteridade é imprescindível para que a arte possa se estabelecer e consolidar como parâmetro norteador de uma nova ética.” (LOUREIRO, 2004, p.51).

<sup>31</sup> Informação oral em consultoria em sala de aula da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), no primeiro semestre do ano de 2004 durante o curso desta pesquisa.

estetizada e uma produção poética portadora de uma lírica dissonante, seus repentes urbanos nutriam os processos de hibridação pelo tecido social maceioense. Canclini (2003, p.43), a esse respeito, discrimina algumas tendências de vanguarda da época

Houve [...] os que desfrutaram da autonomia da arte e se entusiasmaram com a liberdade individual e experimental. O descompromisso com o social se tornou, para alguns, sintoma de uma vida estética. Théophile Gautier dizia que “todo artista que se propõe outro objetivo que não seja o belo não é, a nossos olhos, um artista [...] nada é mais belo que o que não serve pra nada”. [...] Mas em várias tendências a liberdade estética se une à responsabilidade ética.

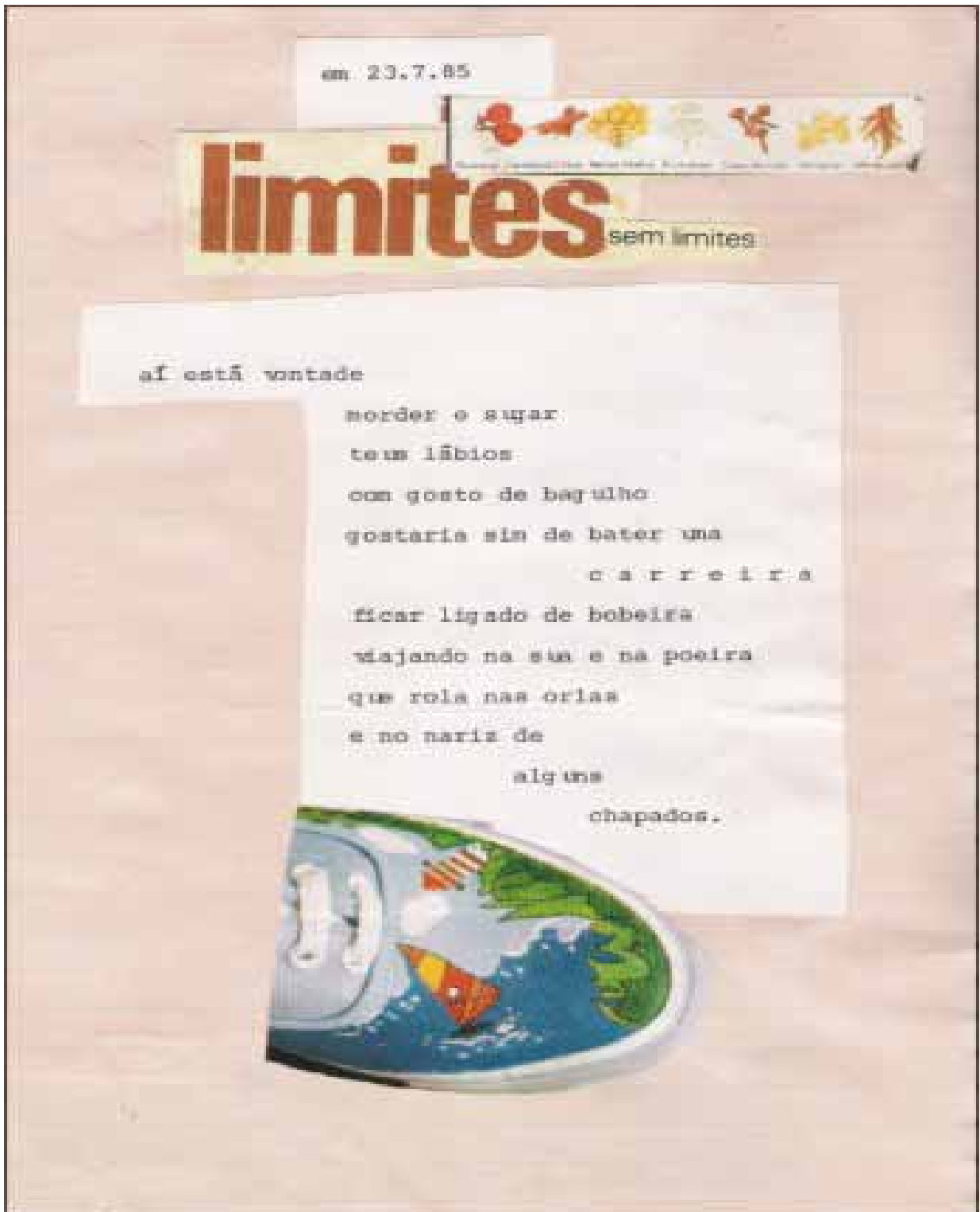
Esse desprendimento cultural da produção poética de Lucy Brandão da lírica já sedimentada pelas poéticas dos projetos da tradição se constitui como marca divisória à problemática pós-moderna e, conseqüentemente, à fragmentação dos objetos de arte. O diálogo com a contracultura e sua tendência aglutinadora ocorre com uma produtiva emancipação dos diferentes, como os movimentos de renovação e expansão da produção de repentes, que democratiza o acesso estético aos grupos e, sobretudo, a construção coletivizada de *performances*, pela interação no jogo cênico, constituem marcas as quais significativas da presença da modernidade em sua produção poética.

A produção poética de Lucy Brandão, subvertendo o real, mimetiza a dinâmica desse novo espaço cultural que desponta na política cultural alagoana e, fazendo literatura, transforma seu projeto numa “bateria” de energias distópicas que coloca em transe a tradição local, estável e refratária. Reconhecemos sua tendência à transculturação e, assim sendo, finca o transe, através de suas *performances*, como política estetizante da produção de seus textos na formação dos processos poéticos híbridos. Nesse sentido, torna-se produto catalisador de pulsões modernizadoras com acentuada força impactante para impulsionar-se, numa perspectiva contraculturista, fomentando os transe transculturadores locais.

Essa textualidade híbrida, contida nas produções contraculturistas, aqui em processo, na medida em que estamos nos referindo a uma tessitura que nos encaminha a uma poética, constitui-se de uma lírica que subverte os paradigmas estéticos em função das tradições estabelecidas, para realizar político-culturalmente a dissonância estética que sustenta esse transe. Em outras palavras, os repentes urbanos da produção poética de Lucy Brandão, aqui lidos como contraculturista, adota o objetivo dessa lírica que é, na sua essência, o de capturar e transformar o prazer estético do público-receptor numa fonte de sustentação ao acontecimento estético que o eu-biográfico junto ao eu-lírico transforma em cena ao propor as

*performances*. Essa forma de produzir literatura, de forma latente, reconhece os sujeitos envolvidos no processo como participantes (inter)ativos na realização desse acontecimento estético e, nessa perspectiva, (co)operam na institucionalização do eu-biográfico como signo distópico a essa tradição que impõe seus limites. Ao inserir-se nesse acontecimento estético, os sujeitos deslocam suas fontes de percepção desse prazer para o universo contraculturalista e sua reserva utópica. A marca da diferenciação estética se dá, nos textos contraculturalistas, através da intensidade lírica que se projeta sobre seus conceitos utópicos (o amor livre, o uso indiscriminado de substâncias que conduzam ao êxtase, a submissão de todos os bens materiais e culturais ao desejo da pessoa humana, a política pacifista, a defesa do meio ambiente e o direito de viver intensamente todas as coisas) e da realização formal dos signos que articulam esses conceitos na construção do texto literário.

Observemos, a seguir, a construção do poema “Limites sem limites” (Lucy Brandão, 1985) e perceberemos:

(Documento 12)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> “limites sem limites / aí está vontade / morder e sugar / teus lábios / com gosto de bagulho / gostaria sim de bater uma c a r r e i r a / ficar ligado de bobeira / viajando na sua e na poeira / que rola nas orlas / e no nariz de / alguns / chapados.” (transcrição literal)

- a. o texto dialoga com a técnica da colagem sem a preocupação com uma harmonia da perspectiva dos elementos não-verbais que beire o linear, o arrumado e o neutro;
- b. sua moldura está marcada na parte superior pela colocação de uma data cuja preposição está grafada em letra minúscula o que configura uma possibilidade de ruptura sintática à apresentação formal do texto;
- c. a lista de produtos botânicos nomeados como naturais pela cultura alternativa emerge paralelamente ao grupo contraculturista da sociedade maceioense e dialoga com o verso “com gosto de bagulho”<sup>33</sup>;
- d. há uma contraposição visual pelo uso gráfico do negrito e tamanho da fonte em “Limites sem limite”, que ambigualmente se justapõem ao mesmo tempo em que se contrapõem em termos de linguagem com a noção de proibido que o real histórico dos processos ditatoriais tentava disfarçar. A partir daí, percebemos uma certa atitude panfletária que implicava uma atitude contestatória na época e, do ponto de vista estratégico, um ponto de congruência com o que aqui estamos chamando de *repentes urbanos*;
- e. Na parte inferior da página, a parte superior de um tênis recortado a partir dos dois últimos cadarços com *designs* psicodélicos implica e sugere o signo de “juventude mutilada”;
- f. Podemos ainda verificar o uso dissonante da contraposição sígnica do desejo em realização (“vontade”, “morder e sugar teus lábios”, “gostaria sim” e “viajando”) com sua implicação cognitiva contida em “com gosto de bagulho”, “de bater uma carreira”, “ficar ligado de bobeira”, “que rola nas orlas” e “no nariz de alguns chapados”. Diga-se de passagem que todos estão se referindo ao uso da linguagem dos consumidores de maconha.
- g. Interessante observar que o eu-lírico assume o gênero masculino para realizar-se esteticamente.

No que diz respeito à lírica que aí se faz presente, podemos nos referir a uma determinada inteligência que poetiza e, nessa perspectiva, nos termos de Hugo Friedrich, o texto reveste-se da negatividade própria da modernidade para produzir seus efeitos estéticos,

---

<sup>33</sup> O termo “bagulho” é muito utilizado pelos consumidores de maconha para se referirem à erva.

posto que tal negatividade não assume uma perspectiva depreciativa na subversão do real, mas antes uma pulsão transformadora. Os movimentos emancipadores, expansionistas, renovadores e democratizadores exemplificam bem essa afirmação e podemos verificá-los nas pulsões independentistas das regiões culturais em processo de descolonização. Cabe aqui salientar que nossa região cultural, assim como toda a América Latina, ainda não viveu, como afirma Néstor Garcia Canclini (2003), sua verdadeira e ampla realização da modernidade, mas tão somente fluxos de neoconservadorismo.

Estamos neste momento encobertos pela aura das ditaduras na América Latina<sup>34</sup> e nossa região cultural detém em suas tradições uma estreita relação de identidade com seus princípios ideológicos. Ao optar pela oralidade, por exemplo, a produção poética de Lucy Brandão, aqui em destaque, assume o vigor e a tonalidade lírica de combate aos silêncios que imperam nos jogos de cena do cotidiano estabelecida estrategicamente pelas éticas e morais tradicionalistas que implicam segmentos mais autoritários, representantes, em nossa sociedade, do *establishment*. Essa assunção da oralidade, que o sujeito-artífice vincula à sua existência, a partir de uma estetização do eu-poético, adicionando aos repentes urbanos uma dramaticidade cênica, impõe, do ponto de vista cultural, a constituição de um espaço político nesse fazer que rompe conceitualmente com os projetos fragmentários da tradição. A proposta contraculturista, ao contrário dessas tradições, ganha a cena seduzindo e capturando adeptos.

Essa ruptura com as tradições instaura, além da dimensão estética de produções poéticas como a de Lucy Brandão, o espaço cultural da ocorrência das tensões dissonantes próprias da modernidade lírica que ela realiza. A cognição dessa lírica finca no sujeito-artífice, que Lucy Brandão sustenta em sua condição de existência, uma estética dissonante que gera contextualmente, a partir de sua competência crítica em desvendar politicamente distopias dessas tradições, um potencial retórico muito a contragosto do poder hegemônico. Durante o período ditatorial, os metassememas contidos nas canções, poemas e outras formas de manifestações literárias foram extremamente vigiados, muito a gosto das tradições que com esse modelo de organização do estado se identificavam. Heloísa Buarque de Holanda, em entrevista para o canal de televisão SESC/SENAC, tratando de poesia marginal, comenta a exímia capacidade comunicacional que essa forma de poetar adquiriu nesse período crítico de nossa história. Essa competência foi apreendida pela cognição consciente dessa lírica como

---

<sup>34</sup>Naquele tempo vivíamos com o coração miúdo, derrotados na resistência à ditadura militar. Esta reprimia feroz o que restava de oposição a seus desmandos, e desenvolvia intensa campanha publicitária em torno de sucessos econômicos e esportivos; evocava os 150 anos da independência política do país e os 50 anos de arte moderna. As palavras mudavam de sentido, manipuladas pelo poder político-militar. Não tinha até mesmo subvertido o significado da palavra revolução? (REIS, 1995, p.8).



uma inteligência que poetiza, ou seja, ela demarca politicamente os pilares de sustentação de sua modernidade estética mimetizando sua própria existência, com concepções ético-ideológicas de resistência projetadas sobre os signos poéticos.

Essa ênfase no moderno, em nossa análise, fundamenta-se em cruzamento teórico entre Hugo Friedrich, que aponta para os objetivos transformacionais que a lírica moderna projeta, e Néstor Garcia Canclini, que entende os objetos estéticos da cultura latino-americana como uma realização híbrida de uma modernidade em projeto, portanto, fomentada por um diálogo tenso entre as tradições e as injunções que as culturas modernas motivam. Consideramos aqui, do ponto de vista estético-cultural, a tensão desse diálogo como a força motriz da construção das dissonâncias da produção poética de Lucy Brandão. Como propõe Friedrich (1978, p.15), adotaremos assim o seguinte conceito sobre tensões dissonantes:

junção de incompreensibilidade e de fascinação [...] pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. [...] E assim sucede que ela nem prepara nem anuncia coisa alguma. A dissonância é tão pouco uma portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de segurança. Isto é válido em toda extensão também para a lírica.

Essa negatividade lírica da produção poética de Lucy Brandão, apreendida pelo veio discursivo da tradição conservadora, contribui, entre tantos outros projetos, para configurar culturalmente esse espaço periférico que, sensorialmente, se torna vanguarda. Queremos evidenciar a implicação de esse poetar conter tensões formais em diálogo com múltiplas linguagens, como, por exemplo, o texto verbal e as ilustrações, a lírica e a dramática (o poetar fazendo significar-se com a presença cênica da “deusa do relato” – ver poema *Não Venci* de Lucy Brandão)<sup>35</sup>.

Essa tensão dissonante gerada na base interativa entre os sujeitos que compartilham o prazer estético, permite-nos afirmar que a produção poética de Lucy Brandão fomenta mo(vi)mentos expansionistas quando ela atravessa as fronteiras culturais das linguagens – da literária à corporal, com suas *performances*, atuando, nessa confluência de linguagens como portadora do signo poético híbrido. Ao provocar os elementos que integram a enunciação, superando-a por intermédio da confluência entre palavra e voz, ZUMTHOR (2000, p.41) afirma, ao tratar das “*performances*, [que] a pragmática [pois é ela que trata das questões

<sup>35</sup> “[...] *A própria do retrato / A deusa do relato / Com arca de idéias, / Aurora, breu e claro dia. / Não venci, / Mas só comigo venço. / Comigo tou / No escuro e claro dia.*” LUCY BRANDÃO, 1978. (cópia em anexo do caderno pessoal da poeta).

referentes à enunciação] [...] interessada nas relações entre os signos e seus usuários, [...] deixa de lado o instante de sua percepção”. Entendemos *performance* como a apreensão crítica da estética veiculada produtivamente pelos signos literários; como afirma Paul Zumthor, ao considerar toda literatura, literatura dramática.

O processo de desierarquização, que a cosmovisão da contracultura valoriza também esteticamente, constrói as marcas do popular local com o moderno; sua negatividade lírica, ao comunicar-se, configura tensões dissonantes através dos rompantes movimentos contrapostos aos conteúdos valorizados pela tradição, na medida em que essa pulsão ao desierarquizar, marca o acontecimento estético como uma contracorrente diante da recepção conservadora. O que na contracultura torna-se popular, acontece em sintonia tensa com as dissonâncias. No repente tradicional, a negociação está posta em cena, no repente urbano produzido por Lucy Brandão, não há acordo: há transmutação. Portanto cabe aqui salientar a extrema capacidade estética que a produção poética de Lucy Brandão tem de tornar os acontecimentos estéticos processo de hibridação. Não mais o rigor e o anti-rigor formal em esferas isoladas de forças potenciais (o escrito e o oral), mas ambos se virtualizando em um mesmo corpo produtivo. Não mais conteúdos éticos finalizando verdades em processo, mas éticas tornando-se verdades “convivíveis”. Não mais uma linguagem para a (in/m)pressão, mas a virtualização desta para a ex-pressão. Significativa recusa construída historicamente vem marcar o veio expansionista que este projeto abriga em seu corpo; assim, toda negatividade “não será castigada”, pois que se trata “do lado de baixo do equador” construindo sua identidade cultural.

Na verdade, o momento histórico latino-americano, com suas tensões políticas advindas dos modelos ditatoriais das décadas de 60, 70 e 80, favoreceu o surgimento de projetos poéticos como o de Lucy Brandão, na medida em que tais pulsões repressivas contribuíram para fortalecer estrategicamente os conceitos de autonomia, independência e liberdade. Podemos lembrar aqui o quanto a poesia brasileira dessa época serviu como senhas e dicas para aqueles que, em meio a um ambiente policialesco, construíam as possibilidades de retorno a um ambiente mais democrático. Sobre as raízes deste momento afirma Pizarro (2003, p.15-16)

Con el período histórico que se abre en los años sesenta del siglo XX surgen las reivindicaciones relativas a la pluralidad. Es decir, es necesario incorporar, para comprender el cambio, el contexto: la descolonización en África, el auge de las luchas de masas en América Latina, los feminismos emergentes, las reivindicaciones por los derechos civiles en los Estados Unidos en lo histórico-político. En lo cultural un proceso de perfilamento identitario que hace brotar un impulso creativo de fuertes proporciones.

A entrada da contracultura na América Latina na década de 60, em parte através dos movimentos organizados como o estudantil nas universidades, o feminista, o *gay* e alguns outros que desestabilizavam a aura conservadora do poder militar, ao garimpar em suas fontes estéticas seus “tesouros éticos”, encontra, na cultura popular, elementos notáveis de identificação, como, por exemplo, os *hippies* que (re)valorizam os artefatos híbridos oriundos da cultura negra e indígena local. Os repentistas urbanos de Lucy Brandão integram esse universo simbólico e, aqui, “conseguem ser linguagem e ser vertigem” (CANCLINI, 2003, p.XL). Seu projeto – entre seus mo(vi)mentos tensos, emancipatórios e expansionistas – adota em parte esta estratégia do repente tradicional – destacamos aqui o “sujeito-artífice” na composição da cena que sustenta as possibilidades performáticas (LOUREIRO, 2004, p.51) –, mas supera sua particularidade estética<sup>36</sup> quando atribui à sua complexidade formal uma “dramaticidade agressiva do poeta moderno”, que amplia suas dimensões estéticas entre o universal e o singular, e assim “determina também a relação entre poesia e leitor, gera(ndo) um efeito de choque, cuja vítima é o leitor” (FRIEDRICH, 1978, p.17).

Sua própria condição de repentista em contraponto às manifestações socioculturais urbanas, que exigem registros escritos trabalhados, avaliados e publicados com maior rigor, condiciona esteticamente aquele corpo que informalmente se lança por entre os eventos mais sofisticados da Maceió artística das décadas de 70, 80 e 90, e subverte sua dinâmica cultural promovendo *performances* impactantes. A poesia híbrida que se instala através de suas intervenções tendia a veicular produtos estéticos que a inseriam em uma produtividade formal e estilística que extrapolam os limites do “eu-biográfico”, particularizando-o esteticamente na medida em que esse assume toda personalidade poética do “eu-lírico”. Esta realização poética que os sujeitos se permitem experimentar pressupõe, segundo Zumthor (2000, p.41), que

---

<sup>36</sup>“A necessidade de associar “forma” e “estilo” às idéias de “arte” e “beleza” (e seus respectivos adjetivos) já mostra a preocupação em particularizar algo nesses termos tão vagos. Dizer simplesmente “forma” ou “estilo” é muito pouco, já que, de algum modo, toda vida é forma; pode ser caótica, desorganizada etc., mas certamente se perfaz através do corpo, das falas, ações e produtos de um sujeito, que são ou possuem forma. E se encararmos tal vida como um conjunto, é provável que certos elementos e traços se repitam, dando origem a precipitados ou padrões mínimos que nos permitiriam falar em um estilo reconhecível”. (LOUREIRO, 2004, p.47).

[...] o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. [...] Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza [...]

Essa incompatibilidade entre a realização da modernidade lírica e os espectros que sustentam (est)eticamente as tradições, fez com que as pulsões contraculturistas estabelecessem sua particularidade estética nas periferias culturais mesmo que essas não correspondessem às periferias sócio-econômicas. Sua (est)ética, pretensamente, prescindia da noção de mercado, da normatização ética e moral do *establishment* e desconhecia os limites da legalidade. Nessa perspectiva, o projeto poético de Lucy Brandão, contemporâneo de vanguardistas como José Geraldo e Beto Leão<sup>37</sup>, assume uma posição periférica por sua negatividade lírica e crítica no que diz respeito à cristalização dos dinamismos sócio-políticos e culturais a que eles se dispõem a fazer oposição, ou seja, romper com a normatização sedimentada no arcabouço cultural local. Observando com afincos alguns projetos contraculturistas, verificaremos que eles se reconfiguram quando ocupam uma posição cultural de centro; aqueles que seguiram suas perspectivas marginais e contestatórias raramente permitem os sujeitos que os executam a ultrapassar seus quarenta anos de idade, em média. Janis Joplin, John Lennon, Cássia Eller, Cazuza e, entre outros, confirmando a estetização de sua existência, Lucy Brandão.

Esse espaço identitário jovem e dissonante abriga as vozes da modernidade na medida em que, apesar dos pontos de alteridade, havia uma causa comum que marcava uma contraposição à causa da tradição; mas o novo necessitava dessa tradição, sobretudo da fragmentação nos mais diversos movimentos da cultura alagoana para controlar a cognição do exercício do poder hegemônico. A resistência que Lucy Brandão encontrou para publicar seu trabalho pode ser lida através da função distópica que sua produção poética poderia representar para os organismos políticos que sustentavam essa tradição conservadora como poder hegemônico. A tradição não assumiria publicamente e documentaria a qualificação de uma estética que desqualifica sua ética e princípios normativos.

É justamente deste grupo – marginal, em meados da década de 70 – que emerge Lucy Brandão com a voz poética marcada pelas *performances* tensas de “repentes urbanos”. Seus espaços preferidos para lançar-se sobre o tecido social eram, paradoxalmente, justamente os

---

<sup>37</sup> José Geraldo Marques Nepomuceno e Alberto Leão Maia

da tradição, fossem eles de elite ou mesmo populares. A busca desse espaço pela poeta, a partir dos descentramentos que aquelas rupturas promoviam, se configuraria como marginal, promovendo uma tensão, pois, segundo Canclini (2003, p.44-45), “a situação [...] da arte e de sua inserção social exhibe uma herança lânguida daquelas tentativas dos anos 20 e 60 de transformar as inovações das vanguardas em fonte de criatividade [...]”.

O projeto da autora, marcado por sua condição de repentista urbana, extrai assim sua substância poética – portanto, (est)ética – da constituição histórico-cultural dos sujeitos envolvidos no processo. Cabe aqui acrescentar que o grupo contraculturista maceioense, por exemplo, costumava eleger seus espaços noturnos mundanos – longe dos “oficiais”, mais diurnos – sem vinculação à *media*, que estipulava lugares da “moda” – o antigo restaurante “Fornace”, por exemplo – mas, sobretudo, a partir de um movimento dinâmico do grupo “marginal”.

Em geral, como já foi afirmado anteriormente, esses sujeitos eram dissidentes de uma classe média alta detentora de um significativo poder político conservador – fenômeno semelhante ao ocorrido na cultura norte-americana – que agora encontra novos significados (est)éticos para modernizar sua condição identitária. A alteridade de Lucy Brandão dentro de sua própria classe constitui-se, biográfica e esteticamente, desta forma, no centro desta marginalização; ela rompe com este centro de forças e potencializa os movimentos do que se costuma chamar de modernidade. Mas como foi construída essa lírica tão “lúcida”, a ponto de identificar-se como projeto que busca a ruptura para lançar-se como vanguarda e, ao mesmo tempo, mantém tradições – a do repente, por exemplo – que sustentam sua particularidade estética?

A produção poética de Lucy Brandão possui uma tendência à horizontalização; na década de 70, essa tendência<sup>38</sup>, já presente na poesia contemporânea brasileira, torna-se marca patente do poetar marginal brasileiro quando ocorre, segundo Freitas Filho (1979/1980, p.98), a partir da alteração

---

<sup>38</sup> “Tropicália (Caetano Veloso): [...] sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra os chapadões / meu nariz / eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central / do país / viva a bossa-sa-sa / viva a palhoça-ça-ça-ça / [...]”.

do eixo tão enfatizado pelas vanguardas, drummond/cabral (...) com a publicação, em 1966, da 2ª edição das Poesias Reunidas de O. Andrade, *poète maudit* (grifo nosso) do modernismo, a virada para retomar a lição de 22 por outro ângulo foi deflagrada. A “escrita” começa a incorporar e tender mais para o take, “corte” e montagem cinematográficos, estilisticamente falando, do que para a abordagem discursiva, linear e paulatina do literário. O poema-minuto, o poema-piada, relegados ao esquecimento, muito por culpa da geração de 45, que tentou engravatar a irreverência de 22 e que, no começo da década passada, a poesia concreta apertou o nó, com sua ortodoxia formal, começam, de novo, a entrar em foco e em cena.

A poesia de Lucy Brandão incorporando parte dessas linguagens, adota o cruzamento do repente, urbanizando-o através das vozes da modernidade que traduziam uma concepção estética universalizada, com as pulsões performáticas contidas na sua poética. Assim, instaura-se a construção de mais um espaço híbrido do poetas vanguardista da literatura alagoana. Isso se dava analogamente à cosmovisão antiimperialista valorizada pela contracultura e abraçada pelos projetos artísticos marginais na América Latina como princípio básico da construção dos transe referidos, que foram valorizados pela recepção em Maceió e pelos contemporâneos da produção poética de Lucy Brandão.

Várias foram as estratégias utilizadas pelos conservadores para monitorar a divulgação desses projetos que tendiam a uma ruptura de sua tradição; a predominância do “contra” [qualquer coisa] se tornava cada vez mais a substância cultural que alimentava as políticas culturais aglutinadoras dos sentidos estéticos da modernidade. A poesia que emanava dessa periferia político-cultural (re-)semantizava a dissonância estética e constituía-se distópica face às forças coercitivas da tradição conservadora. Aqueles projetos poéticos que chegaram a se tornar produto de consumo de massa, como por exemplo, através da música popular brasileira, veiculavam um produto que, como se pode perceber na produção da MPB das décadas de 80 e 90, consolidara essa periferia híbrida produtora de novos transe de transculturação. O trânsito dessas periferias pelos espaços mais canônicos de nossa literatura fundou culturalmente essas tendências à ruptura que, historicamente e do ponto de vista estético, têm particularizado nossa produção de arte e fomentado, cada vez mais, a construção de nossa identidade, ao mesmo tempo em que propicia um canal aberto para novas sintonias de processos de hibridação. Assim sendo, a título de exemplo, cabe-nos considerar Freitas Filho (1980, p.90):

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. Tínhamos, então, toda uma geração voltada para a lição oswaldiana da retomada das “raízes”, com a diferença, entretanto, de que os produtos não eram especificamente literários, mas interdisciplinados, um pau-brasil eletrificado, ligado na tomada dos amplificadores, um cafarnaum onde o poema se fazia não apenas na página, mas no papel da voz, no palco [...].

Essa tendência à horizontalização das manifestações estéticas mais periféricas, revelada através das pulsões poéticas deste lirismo moderno, que a “contracultura latino-americana” assume em sua identidade cultural no que diz respeito, inclusive, às suas tensões (est)éticas e (multi)étnicas, encontra eco nos significados que vêm sendo construídos desde o romantismo<sup>39</sup> nas “terras de além-mar”, quando a cultura romântica tenta deflagrar, por exemplo, a noção de uma consciência identitária do local, hoje motivo para ruptura com o evento da globalização<sup>40</sup>. Hoje esse evento, mais virtualizado e identificado como emergente da revolução tecnológica através da informática e das telecomunicações, signo da modernidade, encontra-se marcado por uma recusa ao colonizador que, paradoxalmente, se perpetua internamente como a tradição em transe, sem perder de vista os significados que esta incorporou quando não conseguiu dominar a força dos processos de hibridação cultural.

O repente urbano da produção poética de Lucy Brandão, na cena cotidiana da cidade de Maceió, que se encontrava repensando suas dinâmicas nas décadas de 70, 80 e 90, adotava uma pulsão política que, ao mesmo tempo em que resgatava uma prática dessa tradição, desprestigiava sua forma original, promovendo uma ruptura no tecido social de Alagoas. De antemão já podemos afirmar que aí se consolida sua tendência às tensões dissonantes que justificam sua face estética adepta da modernidade; ela é, sobretudo, força distópica em relação à tradição conservadora, na contra-mão da pós-modernidade, pois sua produção poética torna-se força aglutinadora no embate com a tendência fragmentária.

As vozes da modernidade atingem justamente este ponto vulnerável da tradição: sua incapacidade potencial de apropriar-se e controlar os processos de hibridação que já trazem

---

<sup>39</sup> “Olha, o romantismo de Lucy Brandão :: eu acho isso ... isso sim inquestionável. Lucy era uma romântica. Lucy morreu romanticamente ... a morte :: a morte aí :: relativamente jovem dela ... jovem com quarenta ... com quarenta e um anos”. Ver apêndice – entrevista com Ricardo Maia.

<sup>40</sup> “A globalização pode ser entendida como uma aceleração intensa de um processo de internacionalização e mundialização, próprios do capitalismo, que teve sua etapa inaugural nos séculos XV e XVI. O caráter distintivo deste processo, que atinge hoje abrangência planetária, vem dos efeitos da revolução tecnológica, baseada na informática e telecomunicações, dominante a partir dos anos 1970 do século XX. Há 500 anos iniciava-se a formação dos estados nacionais, hoje eles se enfraquecem.” ABDALA JUNIOR, 1999, p.21.

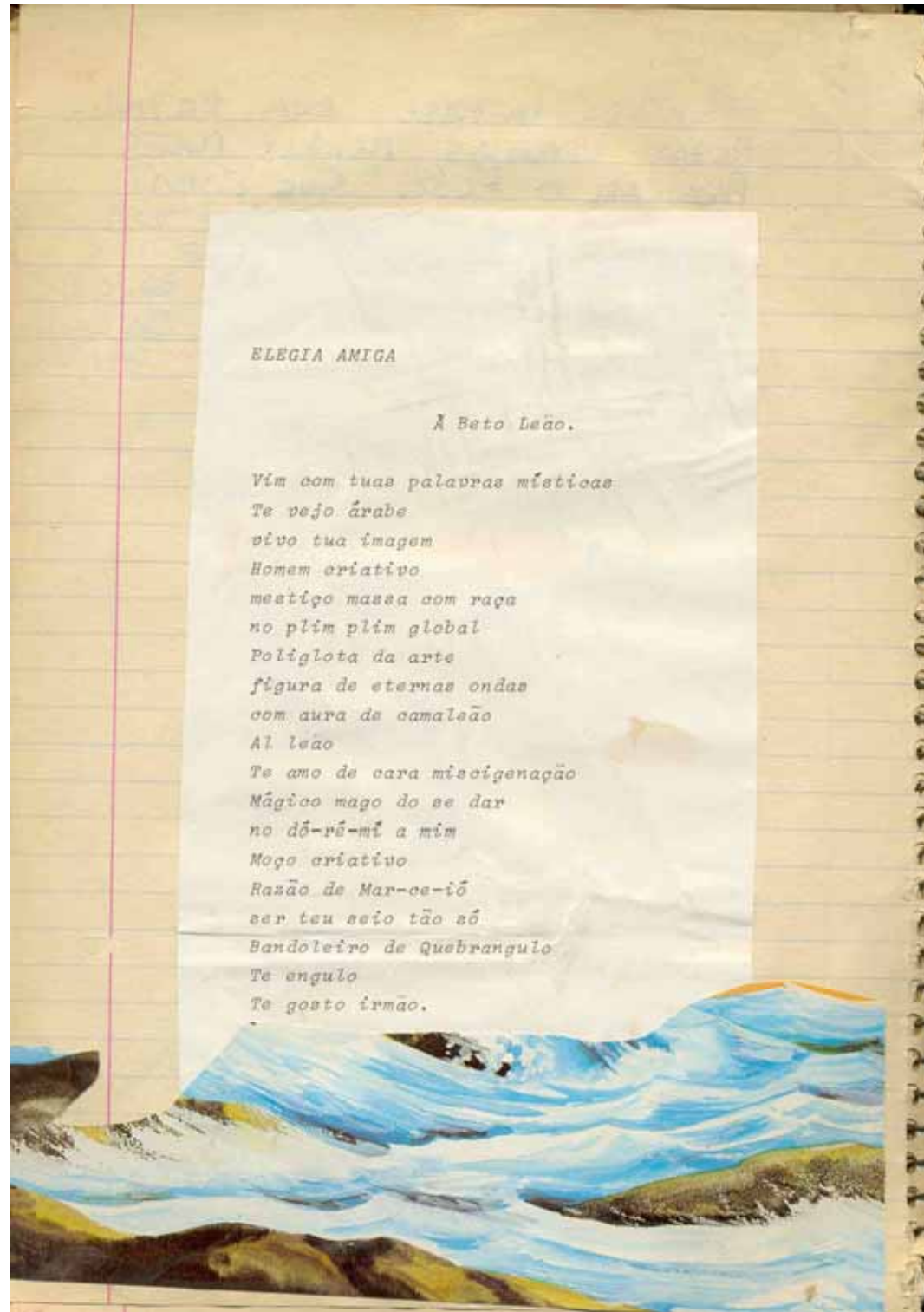
imbricadas, em sua estrutura cognitiva, a inclusão crítica do “outro” em sua sintalidade<sup>41</sup> estética. O repente urbano de Lucy Brandão não assume esse “outro” no processo de interlocução como “sujeito primário”, fechado nas aparências cênicas carregadas do senso comum, característico dos repentes veiculados pela tradição quando recorta seu discurso em seus significados mais pessoais, mas dilui esse sujeito numa complexidade discursiva que tende ao metafórico de sua representatividade cultural.

Dessa forma, acreditamos não ter sido tão difícil a sintonia de Lucy Brandão com as vozes da contracultura de sua época, dissidentes marginalizados da classe média alta nas décadas de 60 e 70 no Brasil. Acreditamos que esta já estava “prescrita” (ou eleita) pela história cultural para fugir do centro e instalar-se no criativo espaço periférico. Essa prescrição, de alguma forma pode ser observada, por exemplo, no aspecto alegórico contido nos grupos “Os Mutantes” e “Os Mais Doces Bárbaros”, quando estabelecem sua particularidade estética a partir de uma atitude lúdica de um ritual simbólico moderno e irreverente a partir da combinação do tecnológico e do tribal (o que configura as tensões dissonantes própria da modernidade estética da contracultura no Brasil), e do escapar-se formalmente de uma tradição contida em sua própria condição de existência.

---

<sup>41</sup> Termo oriundo do inglês, “syntality”, proposto por R.B. Cattell(1947) para designar, em Psicologia Social, o caráter conjunto e unitário de um grupo, correspondendo à personalidade, em psicologia individual. Dicionário de Psicologia, 8ª ed. revisada e ampliada, Henri Piéron, Ed. Globo.



(Documento 13)<sup>42</sup>

<sup>42</sup> “ELEGIA AMIGA / À Beto Leão. / Vim com tuas palavras místicas / Te vejo árabe / vivo tua imagem / Homem criativo / mestiço massa com raça / no plim plim global / Poliglota da arte / figuras de eternas ondas / com aura de camaleão / Al leão / Te amo de cara miscigenação / mágico mago do se dar / no dô-ré-mi a mim / Moço criativo / razão de Mar-ce-ió / ser teu seio tão só / Bandoleiro de Quebrangulo / Te engulo / Te gosto irmão.” (Transcrição literal)

No texto acima, “Elegia amiga”, dedicado ao poeta e artista plástico Beto Leão, ela resgata através dos metassememas os signos estéticos que justificam sua tendência metafórica da representatividade cultural. Pontuemos:

- a. ênfase nas tendências híbridas no sentido étnico que caracterizam sua identidade cultural: *Te vejo árabe / [...] / Mestiço massa com raça / [...] Al leão* (as imagens sugerem que o sujeito também pode assumir outra perspectiva étnica, o que insinua “alucinação” ou “psicodelismo”);
- b. ênfase também na “multi-habilitação” artística, o que implica o hibridismo cultural e, além disso, tal manifestação híbrida no evento midiático da televisão: *Vim com tuas palavras místicas* (o eu-lírico acentua a posição cultural do sujeito a que está se referindo o poema como vanguardista<sup>43</sup>), *vivo tua imagem / homem criativo / [...] / no plim plim global* (o signo “imagem” concentra a competência estética em trabalhar com as semióticas contidas nas artes pictóricas, cinematográficas e, principalmente, na televisão) e, sintetizando todas, *Poliglota da arte / figura de eternas ondas / com aura de camaleão / [...] / no dó-ré-mi a mim* (os signos “poliglota”, “camaleão” e “dó-ré-mi” incidem, além do trânsito pelas diversas manifestações artístico-culturais, na sua competência de fazer poesias, e musicá-las, mantida sua característica “mutante” muito a gosto da contracultura no Brasil);
- c. o uso dos termos “massa”, “figura” e “de cara” deixam marcada a posição do eu-lírico como adepto da linguagem contraculturista, na medida em que esses termos reduzidos retoricamente implicam os seguintes significados, concomitantemente: excelente (massa), pessoa diferente e interessante (figura) e sem estar sob o efeito de alguma droga (de cara)<sup>44</sup>;

---

<sup>43</sup> “Sempre fiel admiradora de Fernando Pessoa (imagine um poeta que são três), Baudelaire, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Castro Alves, Thiago de Mello, Ferreira Gullar; leitora da contista e poetisa [interessante a referência a Arriete Vilela como poetisa e não poeta como Lucy Brandão se auto-referia e queria ser chamada], entre outros, Lúcia Guiomar Teixeira Calazans, Ronaldo de Andrade, **Beto Leão, a quem culpo pela minha vocação poética** [grifo nosso]. Sem esquecer de Augusto dos Anjos e Gonzaga Leão, todas as recomendações para os iniciantes e os que já fazem parte dessa grande poesia. A arte de poetizar a vida.” (Retirado de entrevista concedida a Arriete Vilela e publicada na Gazeta de Alagoas, no encarte sobre a mulher, página A6, sobre literatura, no sábado, dia 07/06/1997)

<sup>44</sup> Interessante observar que os termos “massa” e “de cara” foram introduzidos no léxico usado pela juventude pelos consumidores de maconha. Hoje é bastante comum percebermos o uso desses termos por não-usuários da drogas o que, de alguma forma, demonstra alguma situação de prestígio que esse grupo, parte dele adepto das tendências contraculturistas, tem alcançado até a contemporaneidade. Outro uso muito comum é o termo “palha” (indicativo de que a maconha não era boa) para indicar baixa qualidade em outras circunstâncias.

- d. o uso estilístico das aliterações, presente também em outros poemas, e que aqui atento para as tensões dissonantes entre o “s” e o “t” contido em *ser teu seio tão só*.

A perspectiva eurocêntrica das rupturas já estava imbricada nos procedimentos de hibridação – “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p.XIX) – da construção da identidade da América Latina e, consideravelmente, potencializada por éticas advindas de outras etnias e sincretismos. Isso não nos exclui, como “maceioenses”. Em se tratando de nossa comarca, ainda segundo Abdala Junior (1999, p.21)

A identidade portuguesa não se limitava, assim, desde o início da expansão do estado mercantil e, depois, colonial, as de um Estado-Nação, territorialmente circunscrito. Os contatos para além dos limites europeus intensificaram-se posteriormente com o ingresso de outras nações desse continente e as políticas coloniais e imperialistas que vieram desenvolver de forma competitiva. Como decorrência dessa trajetória da expansão européia, em que os países ibéricos foram vanguarda, vieram a se entrecruzar tensões ideológicas justificadoras de uma nova ordem mundial, impostas por uma perspectiva eurocêntrica.

A poesia e a postura de Lucy Brandão mimetizam essa herança marginal que as tensões pulverizaram em nossa identidade, herança dos descentrados, embriões da nossa híbrida formação. Ela se identifica culturalmente com a condição de ser e funcionar buscando uma periferia, uma metáfora da constante dinâmica mutante dos processos de hibridação em sua condição de marginalidade: um espaço cultural historicamente construído na periferia dos poderes hegemônicos da tradição local. Por isso, sua arte é híbrida, renovando a tradição histórica, literária e oral, mas, nesse movimento, dialoga com o fenômeno da contracultura internacional.

O repente nordestino já é uma tradição brasileira. O repente urbano contido no projeto poético de Lucy Brandão abriga essa tradição, mas híbrida em sua condição de ser urbana e marginal, pois a lírica contida neste repente passa, sobretudo, por pulsões modernizadoras reveladas como transe transculturador. O que implica uma pulsão de essência poética moderna lançada sobre a estrutura formal do repente já sedimentado na tradição conservadora local. O projeto poético de Lucy Brandão, com seu objetivo intervencionista, sobre uma determinada tradição, apropria-se da capacidade da lírica moderna de ser fundamentalmente uma energia transformadora e provoca uma dissonância formal interna hibridizando formas

(repentes, *performances* e poesia) conferindo a esse projeto a exclusividade que o marca como vanguarda.

Essa vocação de traduzir as vozes da modernidade e gerar um transe transculturador é uma herança eurocêntrica (não nos esqueçamos que a cultura portuguesa que aqui foi implantada é já um produto transculturado). Em se tratando de Brasil – hoje “independente” dos laços políticos do primeiro colonizador – um tipo de lealdade formal mais com a descendência do que com a origem ainda é marca patente na hora de incorporar a presença dessa cultura. Uma lealdade “alaranjada de sonhos”<sup>45</sup>, posto que marcadamente híbrida na configuração do desejo de autonomia, que sugere a aura de um país muito jovem. “Alaranjada” remete à combinação do amarelo (cor da bandeira nacional, interpretada como o ouro no senso comum) e do vermelho (cor muita marcada na época da ditadura militar no Brasil e da Guerra Fria ao se referir às tendências de esquerda).

Essa tensão criativa que provoca aquilo que se é, ironizando as origens, para ser o dinamismo do eterno novo, redimensiona uma herança cultural do sentido de nacionalidade gestada a partir das manifestações românticas do século XIX e estetizadas no início do século XX. Essa tensão criativa moderna foi assumida – digamos assim, porque foi a contracultura, em seus dinamismos experienciais, que fomentou uma revisão da identidade ibero-americana e, dessa forma, reaqueceu os sentidos libertários e independentistas na América do Sul – a partir da década de 70 no Brasil, onde o movimento Tropicalista foi uma significativa expressão. Essa tensão se realiza esteticamente a partir do dom de ser uma alteridade em mutação capaz de configurar culturalmente identidades periféricas que, a partir de seus acontecimentos estéticos, interferem na construção da identidade nacional moderna cujas realizações inauguram novas tradições, mas não abandonam a perspectiva utópica do novo. Um paralelismo conceitual com o que HALL (2003, p.49) afirma:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas.

---

<sup>45</sup> Imagem utilizada por Lucy Brandão, no único repente que temos gravado em CD, que dela aqui extraio os sentidos híbridos da reserva utópica contida no seu signo estético.

Essa cosmovisão, que busca traduzir-se em transes modernizadores (neste caso, hibridizam por transculturação), já se apresenta manifesta no movimento “Tropicalista” e, desde o início da década de 70 do século passado, mostra-se esteticamente identificada com a contracultura em nossa região. A estética Tropicalista, em diálogo com os conteúdos contraculturistas, deflagra manifestações que iriam “representar para as vanguardas o que o movimento antropofágico representou para o Modernismo de 22” (FREITAS FILHO, 1979/1980, p.83). Esse diálogo marca definitivamente o poeitar das gerações marginais posteriores, a tal ponto que, hoje, fica bastante complicado demarcar tal espaço estético como marginal, caso o parâmetro seja sócio-econômico e, conseqüentemente, político, na medida em que tais manifestações culturais tendem a uma estética vanguardista que desprendem uma energia sintonizada com a experiência independentista que, parece, ainda não acabamos de concretizar. Esta energia, em parte, é fluxo de uma expectativa burguesa na construção das alteridades. Para percebermos isto no projeto poético de Lucy Brandão podemos fazê-lo a partir do que afirma Freitas Filho (1979/1980, p.97):

Os “laços de família” estavam, finalmente rompidos. A “alma emputecida” solta nas ruas, se perdendo e se encontrando ao acaso, nas calçadas, sem nenhum programa preestabelecido, sem nenhum acordo ou compromisso implícito ou explícito. E já que *ninguém segurava este país*, que ia à deriva ou “às direitas”, o caminho era esse, sem alternativa: - *ame-o ou deixe-o* seria o título da legenda mais apropriado para esse roteiro que se descobria e se inventava a cada passo, na onda de cada dia.

Nessa perspectiva, o conceito estético apropriado por essa produção literária periférica, que poderíamos aqui também chamar de marginal, foi construído historicamente para fazer-se significar a *mimesis* resultante das instâncias éticas advindas das tensões das tradições do colonizador e do colonizado. Ou seja: nem colonizador, nem colonizado – diria a contracultura. Tais tensões já sinalizam seu hibridismo desde as origens tanto quanto sua tendência em gerar descendentes interétnicos marcados pela rebeldia como força motivadora para a construção de sua identidade. É justamente nesse espaço periférico de nossa cultura, politicamente tenso por conta dos transes transculturais que fomentam, que as culturas estabelecem suas trocas e dinamizam novos processos de hibridação que “interessam tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (CANCLINI, 2003, p.XXII).

Ao deslocar as substâncias de determinadas tradições para a periferia, essas perdem sua rigidez e tornam-se mais plásticas ao se depararem com as pulsões da modernidade.

Quando o repente é trazido por Lucy Brandão para seu projeto poético, ele se re-configura tanto esteticamente quanto socioculturalmente. A viola do cantador é colocada de lado, por exemplo, e a poeta entra em cena com uma atitude dramática estetizando-se de forma mais agressiva e diluída nas temáticas urbanas. A cena deixa de lado “o doutor e a família” para (in)corporar o mundano, o anormal e o diferente. Mais uma vez apontamos aí para o fato da contracultura se apropriar da cor local dos excluídos para (re-)significá-la.

Essa (est)ética, muitas vezes, neste momento histórico – voltando um pouco aos anos 70 – complexo e tenso pela presença das tendências ditatoriais em nossa cultura, se comunica servindo-se da memória discursiva das instituições democráticas e democratizantes: a lírica moderna – muito vigiada por sinal – torna-se residência “oficial” da democracia. O espaço periférico em que se situava a produção poética de Lucy Brandão colocava em seu poetar *in presentia*, por mais paradoxal que seja, as vozes horizontalizadas daqueles que, pela institucionalização política da verticalidade do colonizador (a ditadura institucionalizada no Brasil no final da segunda metade do século XX é um exemplo disso), encontravam-se silenciados. Tais vozes encontravam ecos na representatividade identitária, do ponto de vista cultural, que Lucy Brandão projetava esteticamente em sua imagem pessoal, e que, em estado de rebeldia, marcavam a forma híbrida de seu poetar. Romper protocolos de determinados ritos, por exemplo, *vernissages*, lançamentos de livros ou discos ou, até mesmo, um aquecimento grupal de blocos carnavalescos, com repentes urbanos contendo um poetar cheio de energia, implicava novos significados imprevisíveis a qualquer planejamento de tais eventos. Esse se lançar por entre tais ritos, geralmente monitorados pela tradição conservadora, preenchia de novos significados as *performances* que sua produção poética suscitava. Vejamos mais um trecho da entrevista com Lula Nogueira:

“[...] ainda hoje, em 2003, as pessoas ... há muita resistência contra ... o que seja a sociedade alternativa ... e na época a gente vivia os anos ... final dos anos 70 [...] a proposta era nova ... uma :: nova realidade e Lucy foi uma :: desbravadora, nesse sentido, que ela realmente viveu o :: todas as loucuras o ... sua arte assim...da contracultura, ela não :: não ingressou em nenhuma academia ou escola superior ... não por falta de talento ou por falta de::de capacidade, que ela era muito inteligente mas, por realmente viver essa sociedade alternativa [...] tem muito a ver com :: com a ... proposta Caeté, a vida caçara, essa vida de :: litoral, de praias e noites e luas e bares e as pessoas da cidade ... a juventude :: viveu isso tudo muito intensamente, conviveu com ... as grandes :: a pess ...artist...grandes pessoas :: personagens do meio artístico da época [...]”.

Nas apresentações em público, Lucy Brandão traz uma poesia-cena que dialoga com os tons poéticos que se esperava da cena: *performances* em que estetizava sua existência. Lucy Brandão tornava poética a realização do evento, interpretando a si mesma diante do público, na medida em que fazia da *performance* uma apreensão coletiva do ato da *mimesis*, como se produzisse uma cisão entre os contraculturistas e os tradicionalistas conservadores. Essa cisão permitia aos contraculturistas identificar-se com a arte moderna, dissonante e liricamente negativa, de forma em geral, a tal ponto de muitos elementos desse grupo terem, embora não fossem efetivamente artistas, marcado sua condição de existência através de uma atitude mais rebelde. Como afirma o eu-lírico presente em “Os Mais Doces Bárbaros”: “apenas vozes da voz”.<sup>46</sup> Assim posto, cabe-nos confirmar o já afirmado por Lontra, (2000, p.35)

Esta realidade está expressa no cinema de Glauber Rocha – *Terra em Transe*; no romance de Antônio Callado – *Quarup*; nos textos poéticos e no teatro político do Centro Popular de Cultura, entre os quais, a série Violão de Rua. Influências alienígenas também invadiram o país da época, contribuindo para o mosaico cultural: a chegada do som pop, da música eletrônica, o som dos Beatles, as canções de Bob Dylan, o movimento dos hippies, o cinema de Goddard. Um ideal de liberdade a todos subjaz.

Nessa perspectiva, considerando o experimentalismo formal e multissígnico dessa produção poética, o novo se apresenta na prática renovada do repente e o impulsiona rumo a uma lírica moderna na Maceió de tradição conservadora, que divulgava produções parnasianas nos jornais e espaços canônicos. Há um desejo claro de inovar e este se reflete nesta posição fronteira de se tornar vanguarda marginal “sempre” na literatura maceioense, e isto implica uma ruptura como “recusa” à “normalidade”. Cabe lembrar que há “uma preocupação que historicamente sempre foi o mal necessário das vanguardas: o da ‘descoberta’ profética, do compromisso mais com o futuro do que com a urgência do presente” (FREITAS FILHO, 1979/1980, p.94).

Este “dom” de ser (id)entidade marginal do projeto poético de Lucy Brandão revela-se em sua disposição estética no sentido de modernizar formalmente o repente nordestino, atribuindo a este seus mo(vi)mentos expansionistas e democratizadores – na medida em que esse realiza uma apreensão do signo poético pelo público das concepções em trânsito entre o culto e o popular desestabilizando as estruturas estratificadas do poder hegemônico – e

---

<sup>46</sup> Caetano Veloso (em música contida no LP gravado a partir do *show* “Os mais doces bárbaros”).

emancipatórios e renovadores – desatando os laços com o rural e inaugurando correntes em tendências urbanas.

Significar-se existencialmente face ao mundo burguês como um “eu” que poetisa dessacralizando a tradição do repente é objetivo lírico que tende a gerar uma tensão na catedral do poder hegemônico, o espaço urbano da capital. Essa tensão confere à produção poética de Lucy Brandão a identidade marginal como espaço cultural de sua poética repleta de signos da modernidade, ao mesmo tempo em que esta assimila das tradições a cognição do repente, da arte dramática e do fazer literário que hibridizam as *performances*. Esse despontar marginal da produção poética de Lucy Brandão na literatura maceioense assimila historicamente, do ponto de vista estético, o que de alguma forma (FREITAS FILHO, 1979/1980, p.106), está ocorrendo na poesia brasileira:

Toda uma geração de poetas muito moços começava a criar uma rede Peg-Pag para a poesia. O que Affonso Romano chamava, pejorativamente, como foi lembrado, de “lixeratura” era, na verdade, a criação de um circuito alternativo, fora da ditadura das editoras e que se impunha ao ar livre, como já vinha ocorrendo com a chamada *imprensa nanica*. Acho que já é hora de dizer, de público, que todos nós da geração anterior devemos pelo menos uma coisa a esses marginais: eles nos devolveram o orgulho de sermos apenas poetas, de irmos, sem vergonha, para as ruas apregoando essa condição e vendendo nossa produção.

Lucy Brandão abraçou estrategicamente o repente para dessacralizá-lo e democratizar o acesso às produções poéticas para outros estratos do tecido social maceioense e outros artistas também alimentaram essa pulsão. Através de uma conversa informal com Beto Leão, esse me descreveu momentos quando, em parceria com José Geraldo, visitaram outros festivais, o de Penedo e o de Estância, por exemplo, onde concorreram com seus poemas. Beatriz Brandão, “Tizinha”, também conta seus diálogos poéticos com Lucy Brandão em um bar perto do “Sete Coqueiros”, na Ponta da Terra, chamado “Cheiro Verde” e bem freqüentado pela turma de contraculturistas da cidade. Vejamos um registro desses diálogos:



TIZA  
 SE TENS SÊDE, TOMA CERVA  
 E CEDES AO MEU ENCANTO  
 NO CANTO DA MESA E TOALHAS  
 BRANCAS

---

— BRINCAS DE MENINA, MULHER, ROSA,  
 ROÇA, DESABROCHA  
 ÉS MINHA CABROCHA!  
 E BAILAS NAS PISTAS, AVENIDAS  
 DE MEU CORAÇÃO RUAS E PALAVRAS  
 QUE INSISTO EM TE TER — TERRENA  
 NA HORA EM QUE  
 PROCURO TE ENTENDER  
 MORENA.

\* Lucy Brandão.  
 15/07/83

(Documento 14)<sup>47</sup>

Na verdade, esse grupo, principalmente nas décadas de 70 e 80, constituía a sintonia mais apurada com os setores nacionais da construção de um espaço cultural periférico. Digamos que se tratava de uma auto-superação na medida em que todos eram oriundos, do ponto de vista sociológico e econômico, de uma classe média. Suas trajetórias divergem um pouco até chegarem ao século XXI. A título de exemplo: Beto Leão acrescenta à sua carreira uma vasta experiência na *media* televisiva: foi Secretário de Cultura na gestão do Governador Ronaldo Lessa (PSB) e diretor do IZP (Instituto Zumbi dos Palmares). José Geraldo dedica-se à vida acadêmica e à pesquisa na universidade, além de ter sido Secretário do Meio Ambiente do Estado de Alagoas na gestão do Governador Divaldo Suruagy sendo, atualmente, em uma grande guinada de costumes, um dos líderes Mórmons em Alagoas. Beatriz Brandão, hoje por concurso público, trabalha como professora de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino

<sup>47</sup> “TIZA / SE TENS SÊDE, TOMA CERVA / E CEDES AO MEU ENCANTO / NO CANTO DA MESA E TOALHAS / BRANCAS / – BRINCAS DE MENINA, MULHER, ROSA, / ROÇA, DESABROCHA / ÉS MINHA CABROCHA! E BAILAS NAS PISTAS, E AVENIDAS / DE MEU CORAÇÃO RUAS E PALAVRAS / QUE INSISTO EM TE TER – TERRENA / NA HORA EM QUE / PROCURO TE ENTENDER / MORENA. \* LUCY BRANDÃO. 15/07/83 (transcrição literal)

e é professora substituta de Literatura Dramática da Ufal, além de, ao lado de Ronaldo de Andrade e Homero Cavalcante, levar adiante o projeto da ATA, grupo de teatro ao qual pertencia a atriz Linda Mascarenhas. Lucy Brandão faleceu poeta aos quarenta anos em decorrência de uma hemorragia estomacal devido excessivo consumo de medicamentos que tomava em decorrência do vírus HIV que ela própria não sabia ser portadora. Cabe lembrar, entre tantos, outros representantes da contracultura no Brasil como Cazuzu e Cássia Eller.

Intrinsecamente a esse processo de dessacralização, parece-nos extremamente oportuno lembrar que o projeto poético de Lucy Brandão coloca em transe a cultura do evento dos saraus. Tais eventos podem ser descritos como um dos mais elegantes no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX envolvendo os “iluminados” e os “bem-sucedidos” regados a champanhe, a filigranas, a serviçais, a piano de cauda, a músicos e a poetas consagrados. A produção poética de Lucy Brandão torna híbrido eventos de natureza análoga a esses saraus, por exemplo, quando insere o repente urbano contemporâneo nesses contextos. Não se pode deixar de lado que temos duas nascentes históricas – no âmbito de suas concepções formais – no que diz respeito à construção destas manifestações estéticas: primeiro, o repente e seus vínculos medievais e, segundo, os saraus e sua identidade com a modernidade trazida pela família real em 1808 que, apesar de sua significativa face aristocrática já transculturada, portanto, híbrida, “rega(vam) o cérebro da aristocracia e dos nativos que sonhavam em ganhar um certo ar europeu [e] [...] fazerem de tudo para afrancesarem-se” (SCAVONE, 2005, p.58). Nesta perspectiva, podemos ainda citar Scavone (2005, p.58), quando ela afirma que

A partir dos anos 40, a dinâmica da “elite culta” mudou e os ricos saraus foram escasseando. A organização desse tipo de evento mudou de mãos e coube aos intelectuais universitários realizá-los – em bares, porões, praças, teatros, geralmente cenários underground esfumaçados e com convidados com copos cheio de bebida. As drogas também aumentavam a viagem literária. Os movimentos da contracultura dos anos 50 e 60 buscaram esse mesmo ambiente, e os poetas tentaram seguir o exemplo sem ser notados pela ditadura militar, até o final da década de 70.

Assim como os salões franceses abrigaram intelectuais inquietos, a contracultura alagoana tinha seus espaços sociais significativos, geralmente bares gays ou ruas escuras, distantes da “cidade oficial”<sup>48</sup>, mais diurna. Ainda nesta mesma década, o famoso e bastante freqüentado “Barcaninha” constituía espaço para a proposta contraculturista, lugar onde tais

---

<sup>48</sup> O termo é de Angel Rama, do livro *A cidade das letras*, em que propõe haver uma constituição dicotômica, lingüística e culturalmente: a cidade popular, de base oral e rural, e a cidade oficial.

grupos se entregaram à prática de uma sexualidade livre e libertária, com consumo de drogas e um prazer estético um tanto “dissonante” no contexto da família alagoana tradicional. O bar situava-se muito próximo ao colégio escolhido por Lucy Brandão, e aos tão freqüentados “mirantes”, espaços utilizados por consumidores de maconha por serem pouco habitados, com vistas que davam para a lagoa e para o mar. Outros bares entre estas duas décadas foram eleitos por este grupo com que nossa poeta – como preferia ser chamada – se identificava: “Geminis” (no Pontal da Barra); “Pingão” (na Praça Montepio dos Artistas); “Peixada do Ferreira” (Pajuçara); “Lua Cheia” (na Garça Torta); “Bar do Navarro” (na Praça da Maravilha, onde ocorre o primeiro show oficial de travesti e onde Lucy Brandão, ao entrar, em 1981, provoca toda a platéia antes do show com seus “repentes poéticos urbanos”); “Circo Bar dos Artistas” (na Ponta Verde, onde comparece à inauguração, em 1983, vestida, segundo ela, de “espermatozóide gay” – bar que é fechado algumas semanas depois pela Polícia Federal) e, além de outros tantos, freqüenta o primeiro “bar-gay” da cidade: o “Bar da Bel”.



(Documento 15)<sup>49</sup>

<sup>49</sup>“*A estréia do Circo-Bar dos artistas foi uma festa.* PAJUÇARA Beach. Noite de sábado passado. A **avant-première** do “Circo Bar dos Artistas”. Uma noite em tempo de engarrafamento total e balbúrdia geral. Uma loucura. Fora do circo, um show à parte. A turma do **voyer** não perdia tempo. Alguns ficaram com suas imensas lunetas pendurados nas sacadas dos edifícios. As pessoas provam que continuam as mesmas: bitoladas. As línguas, então nem se fala, a cada dia ficam maior que a do **Kiss**. Os artistas, muito na deles. Pois artista que se preza não liga pra nada. Conforme os convidados iam chegando, a barrulheira aumentava. Vamos a alguns **flashes**: a levada da Lucy Brandão, ela é sobrinha neta do falecido antropólogo Théo Brandão, **pourtant...** tem **pedigree**, apareceu vestida de: **não provoque a palhaça é rosa choque**. E só não fez um número porque ninguém pediu. O talentoso global Marcos Nanini foi gentil e atencioso com todos. A Bia Nunes também. A peça deles foi um sucesso. Todos gostaram muito. A grande vedete da noite foi Marta Rocha, uma apresentadora nota dez. Nineta Martins de palhaça gozadíssima. O Ricardo Maia estava meio tristonho, alguém ameaçou, ousou lhe perguntar o motivo; ele abriu sua imensa boca com dentes bonitos e não disse nada. Paulo José, colunista social de Terezina, gostou de tudo e fez mil elogios aos organizadores do evento. Tinha na noite: bombeiros, palhaços, cowboys, gente do PI, PTB, PDS, PMDB... e uma alegre criatura para cada metro quadrado. Resumindo: foi uma noite animada e de sabor inesquecível. Plus que parfait, que não é verbo, mas que é sublime. Todos amaram muito. Eu também.

Vimos, então, que se apropriando de valores culturais da contracultura e utilizando corpo e voz em seu projeto, Lucy Brandão ajusta sua produção poética ao projeto lírico da modernidade na Maceió de seu tempo. Como coloca Paul Zumthor a obra literária carece de um corpo para a ocorrência dessas *performances*, e esse corpo é capaz de absorvê-la seja por uma leitura visceral em contato com o texto escrito, seja por presenciar a materialização de uma leitura por um outro corpo que a dramatiza intersubjetivizando a cena. A produção poética de Lucy Brandão particulariza-se esteticamente também por inserir em seus repentes urbanos a captação poética contida na textualidade verbal e não-verbal que compõe a cena. Nesse sentido, sua produção também é híbrida.

O diálogo claro da poesia de Lucy Brandão com a contracultura perpassa também, – como que para gerar um choque através do impacto vibrante que suas intervenções *in loco* tencionam provocar – os elementos *performativos*: “tudo se passa como se a poesia tivesse, entre os poderes da linguagem, a função de acusar o papel performativo desta: performativo não recorta futilmente performancial!” (ZUMTHOR, 2000, p.57). O dizer poético implica uma fenda nas concepções estéticas do leitor por onde são liberadas todas as possibilidades de associações sígnicas para a construção da *performance*. Nesse sentido, toda leitura de poesia, mais do que uma associação complexa e pragmática de elementos contextuais, torna-se a percepção da inscrição poética dos signos, como ocorre na *performance*, cuja natureza dramática faz significar a literatura e (re)semantizar sua linguagem como ocorrência cultural. Assim sendo a linguagem passa a ser portadora dos signos da ruptura fazendo com que os elementos do real se virtualizem no espaço simbólico e se (trans)formem em dissonância que poetiza as performances. As formas contidas nas linguagens de Lucy Brandão que compõem sua estética – poetas, *performance* e cena – abdicam de suas hierarquias e se diluem num produto híbrido moderno. Caráter e natureza poética, aqui, estão para performativo e performancial. Na estética contraculturista contida no veio poético das *performances* deste projeto realizado por entre o cotidiano da cidade, esta ruptura – já dita anteriormente – horizontaliza sua percepção como perspectiva política, pois, pressupõe uma ética do transformar as pulsões interativas da expectativa de realização dos sujeitos, gerando tensões nos transes em processo de hibridação.

---

nota dez. Ninita Martins de palhaça gozadíssima. O Ricardo Maia, estava meio tristonho, alguém ameaçou, ousou-lhe perguntar o motivo; ele abriu sua imensa boca com dentes bonitos e não disse nada. Paulo José, colunista social de Terezina, gostou de tudo e fez mil elogios aos organizadores do evento. Tinha na noite: bombeiros, palhaços, **cowboys**, gente do PT, PTB, PDS, PMDB ... e uma **alegre criatura** para cada metro quadrado. Resumindo: foi uma noite animada e de sabor inesquecível. **Plus que parfait**, que não é verbo, mas que é sublime. Todos amaram muito. Eu também.” (transcrição literal).

O produto híbrido em processo, por princípio, é traço cultural bem marcado na identidade da América Latina. E isso se confirma através de nossa própria história: herdeiros de uma cognição política e cultural que partiu da península Ibérica, de constituição híbrida, veiculamos novos processos transculturais com outras heranças étnicas cujo diálogo nada suave promove hoje uma dinâmica que nunca deixará de nos inquietar. Podemos inclusive afirmar que, salvaguardando as devidas proporções, a contracultura quando chegou à América Latina encontrou razões o suficiente para se instalar. Do clima tropical à confluência étnica, do independentismo político ao tribalismo organizado, da heterogeneidade cultural a um ideário exótico, enfim, da forma de se opor ao colonizador pela (des)construção da condição de colonizados, negando a ética da colonização. Não foram assim os primeiros mo(vi)mentos da contracultura no hemisfério norte? A ruptura de uma geração muito jovem da classe média alta com o projeto político do pós-guerra nos Estados Unidos e na Europa? A título de exemplo da ética contida na estética dos objetos de arte que dialogam com a contracultura, podemos observar as substâncias culturais do Tropicalismo no Brasil. Essa estética desponta em nossos horizontes no final da década de 60 e início da de 70, quando vivencia um dos mais profundos e tensos momentos de nossa ditadura. Essas pulsões estéticas contidas no poetar do Tropicalismo, por exemplo, ou em outras tendências que se chamarão posteriormente de poesia marginal, tendem a servir de veículo para instâncias híbridas de mensagens democratizadoras, como a de Lucy Brandão. Para Canclini (2003, XVIII)

No tocante a sua contribuição ao pensamento político [...] a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflitos geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina.

O momento histórico-cultural da década de 70 e 80 em Maceió, que proporciona a Lucy Brandão as condições para sua (format)ação lírica, redimensiona a noção de público e leitura dos produtos estéticos veiculadores de mensagens que incidem nas políticas culturais extremamente monitoradas pela ditadura local. Isso implica, sobretudo, um novo conceito político da cultura popular<sup>50</sup> local na medida em que se (re)direcionam tanto geograficamente

---

<sup>50</sup> “A pulso, as camadas populares resgatam-nos, na lida contra as penosas condições a que foram lançados, instrumentos da modernidade excluídos de seus benefícios. Modernidade nenhuma, nem progresso ou desenvolvimento poderá construir um convívio humano, enquanto for privilégio de alguns, enquanto implicar exclusão – material ou espiritual – sob qualquer pretexto. A vitalidade da cultura popular reside na defesa intransigente do princípio da igualdade entre os viventes, na sua vocação ecumênica e ecológica. Nada merece tanto ser cultivado, nada merece tanto o nome de cultura.” (REIS, 1995, p.14)

como ideologicamente as condições e estratégias que a recepção provoca para as realizações produtivas de seus objetos. Observamos, portanto, que o diálogo com a cultura popular local se realiza sob dois focos: o do poder hegemônico (mais atrelado ao universo da cultura de massa a serviço das políticas conservadoras) e o do poder periférico (resultado do diálogo cultural entre a modernidade estética contemporânea global e local e a tradição conservadora local).

O foco do poder hegemônico está projetado para a manutenção a qualquer custo do controle das massas implicando, inclusive, a renovação estratégica de seus investimentos financeiros e políticos. Observemos o já colocado por Maia (1999: p. 67) citando Marcos Farias Costa<sup>51</sup>:

Pois, para ele [Marcos Farias Costa], a criação artística era indissociável da questão política e seus “posicionamentos sobre a academia” [...] eram sempre radicalmente críticos e combativos. Por exemplo: em 1988, num dos episódios políticos de sua autoconstrução biográfica como intelectual de esquerda, ele chegaria até mesmo a denunciar o comprometimento ideológico da Academia Alagoana de Letras só “com o dinheiro da Salgema e de certos empresários”; mas também segundo ele ainda, com o poder de “uma organização para-militar que é a Adesg”. Aliás, como ele próprio ainda nos informa na ocasião: “Grande parte dos integrantes da Academia Alagoana” eram pertencentes à citada organização.

Podemos confirmar essa ação política de dominação através dos objetos culturais a partir da dinâmica sociológica da migração dos núcleos de cultura urbana em Maceió que atenderam aos princípios estratificados pelo poder econômico. Entendemos isso como resultado das políticas econômicas internacionais do mundo capitalista que, fazendo uso da separação ideológica e cultural dos conceitos de ocidente e oriente, monitoravam no nível da censura aos bens culturais, as intervenções que os movimentos independentistas lançavam mão para seus projetos. A contracultura local radicalmente fazia oposição a tais fluxos intervencionistas nas posições libertárias que sustentavam a construção de nossa identidade cultural.

Lembramos aqui que a contracultura trava politicamente um combate a essas políticas armamentistas; como, por exemplo, procedeu em relação à guerra do Vietnã; e redentoras da classe média americana através da horizontalização das estratégias de suas realizações existenciais. As relações dos adeptos da contracultura com a sabedoria milenar oriental apreendem suas substâncias culturais mais pelo veio da religiosidade, da filosofia *zen*, da

<sup>51</sup> “escritor e poeta maldito. Portanto, também, [...] ‘contestador do estabelecimento’”. (MAIA: 1999, p.67).

saúde física e mental e das relações harmônicas da não-violência no enfrentamento de suas bases relacionais. A contracultura também detém uma relação identitária com os modelos que prevêm uma sociedade de justiça e combate frontalmente a sociedade que prega o modelo policialesco.

Nessa perspectiva, ao “horizontalizar” as pulsões culturais da tradição através das vozes da modernidade estética, aproximando-as da cultura popular, o eu-lírico incorpora-os e apropria-se dos signos do colonizador europeu e americano do norte e coloca-os em tensão com sua própria condição de existência através da estética contraculturista. Esse efeito de choque, que esta atitude transgressora estabelece, projeta os sujeitos em interação na condição de colonizados para desnudá-los, fragilizá-los e subvertê-los em suas bases interativas na configuração do prazer estético. A produção poética de Lucy Brandão autoriza, por sua natureza interativa, uma percepção político-estética da dissonância quando são postas em evidência as instâncias éticas de poder que os signos revelam dessas pulsões em transe, com os diversos pólos em interação.

O foco na periferia dessa produção cultural assume as energias contestadoras que marcam o contraponto e pretendem inverter o fluxo das pulsões verticalizadoras da tradição conservadora, horizontalizando-as. Assim sendo, tais manifestações periféricas como, por exemplo, as contraculturistas, que já se encontram em diálogo travado com as vozes da modernidade, acessam os capitais culturais, estáveis em sua natureza nesse espaço conservador, e renovam-nos, expandindo suas possibilidades de realizações estéticas produtivas. Deflagrando esses processos de expansão e renovação dos traços estéticos da produção de arte na cultura local, em um primeiro momento, pela suas necessidades de ruptura (e aí são fortalecidas as energias advindas das vozes da modernidade), esse grupo de contraculturistas locais, geralmente muito jovens, como Lucy Brandão, finca no arcabouço estético da tradição conservadora, detentora de um perfil cultural muito rígido, por princípio, as tensões que as poéticas da modernidade usam para construir suas dissonâncias. Estas particularizam os signos estéticos, inserem na cognição da lírica local a marca do diferente que as tradições conservadoras preferem relegar aos espaços culturais (ex-)cênicos, portanto, marginais. Os conceitos estéticos da contracultura, numa perspectiva político-cultural, buscam estrategicamente fortalecer suas bases identitárias através da intersecção dessa estética das diferenças.

## 2. Modernidade em transe: acontecimento estético da produção poética de Lucy Brandão como herança da cognição marginal.

Essa horizontalização tensa, proposta pelo conteúdo ético e político da produção poética de Lucy Brandão, em sua base (est)ética, constitui o que em sua produção há de particular: o espaço poético que se desloca do “campo magnético” do cânone da tradição local no que diz respeito à produção de repentes. Esses repentes, agora mais híbridos e urbanos, descentrando potencialmente suas energias através de suas pulsões manifestas pelas vozes da modernidade, acrescentam mais uma vez ao campo das manifestações literárias em Maceió, – movimento este que podemos considerar como democratizador – um outro espaço (est)ético que pode ser denominado como periférico ou marginal na problemática da modernidade local. A compreensão de modernidade, aqui, dialoga com as concepções utópicas que impulsionam os grupos a romper com os projetos de suas tradições e produzirem o novo. A poesia alagoana estaria mais uma vez sendo submetida a mais um transe transculturador e abrigando mais uma vanguarda. A contracultura entra como modernidade na América Latina através de uma pulsão que tenciona subverter o patrimônio histórico-cultural e o

[...] patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista. Foram estes grupos – hegemônicos na América Latina – desde as independências nacionais até os anos 30 deste século, donos “naturais” da terra e da força de trabalho das outras classes – os que fixaram o alto valor de certos bens culturais [...]. Incorporaram também alguns bens populares sob o nome de “folclore”, marca que indicava tanto suas diferenças com respeito à arte quanto a sutileza do olhar culto, capaz de reconhecer até nos objetos dos “outros” o valor do genericamente humano.(CANCLINI, 2003, p.160).

Essa concepção de outro espaço, na contracultura, é constituído por dissidentes de uma parte da elite desta tradição que, ao produzirem seus objetos artísticos não colecionáveis, reduzem estruturalmente para o espaço simbólico a *mimesis* deste transe transculturador. É, na verdade, o que pretende nos dizer Lucy Brandão quando evidencia este produto mimético transculturado, o transe entre as pulsões contraculturistas e as tradições, em sua particularidade estética? A presença do novo aparece como uma energia que impulsiona a recusa às conjunturas mais conservadoras, mas não perde de vista o fomento que as manifestações simbólicas de sua cultura pode fazer re-significar esse novo. Esse novo é re-



orientar os movimentos do repente, por exemplo, assimilando as vozes da modernidade contidas na *mimesis*<sup>52</sup> das utopias urbanas contemporâneas.

O ato da *mimesis* que define o repente da produção de Lucy Brandão, ao mesmo tempo em que surpreende em suas tensões pelo tecido social urbano, solidifica a mutação como estratégia estética. A atitude mimética que marca o repente e registra a pulsão oral inquieta-se com a presença de um corpo que poetiza e constitui-se esteticamente veiculando um transe transculturador. A forma, na poética proposta por Lucy Brandão, multissígnica e híbrida, assume a energia da transformação – objetivo essencial da lírica moderna – base das pulsões da modernidade que configuram os transes transculturadores. A forma se manifesta em movimentos que expandem seus traços estéticos, tornando-os mais complexos, por conta da co-incidência das linguagens, na medida em que o aspecto virtual exige uma articulação mais densa das manifestações estéticas que fazem do repente o núcleo catalisador da poesia e da cena.

A forma dos repentes urbanos da produção poética de Lucy Brandão emancipa-se dos laços culturais que o repente da tradição prefere manter e, dessa forma, inaugura uma nova cognição numa posição de vanguarda. A forma de poetar renova suas energias líricas que absorvem da presença física *in loco* do sujeito-artífice o estigma da redução retórica que esse pretende lançar sobre a poesia, sacrificando-o existencialmente em detrimento do eu-poético que estetiza tal existência. Essa dinâmica de performatizar seus repentes, na produção poética de Lucy Brandão, ao mesmo tempo em que democratiza o fluxo criativo por sua base interativa, condiciona-o a uma cumplicidade muito íntima com as utopias alternativas que integram o universo contraculturista.

Nesse sentido, a produção poética de Lucy Brandão ao lançar mão do repente, urbanizando-o, (re)assume, historicamente integrando as vanguardas de sua época, uma responsabilidade política<sup>53</sup>, ao (in)corporar as vozes da modernidade através de sua negatividade lírica. Tal responsabilidade implica projetar sobre os objetos estéticos de seu

---

<sup>52</sup>“A *mimesis* diz, portanto, de uma decisão que nos define. Ser capaz de *mimesis* é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser, i.e., uma forma, que nos acompanha além da destruição da matéria. Como o próprio do contemporâneo é ser mutável, o próprio da conquista da forma é fixar esta dinâmica no produto, na obra poética, que a apresenta. Como decisão, *mimesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança.”(LIMA, 1980, p.3).

<sup>53</sup> Estamos nos referindo aqui aos níveis conscientes de aproximação estética entre o “eu-biográfico” e o “eu-poético” que, existencialmente, assumiram significados muito particularizados no cenário da cultura da classe média e classe média alta da sociedade maceioense. Acrescentamos ainda, que a opção por ser “repentista urbana”, por si só, já transparece uma ação política veiculada pela forma de seu poetar que recorta, sobretudo, a base interativa para sua realização.

poetar o compromisso que marca a construção da identidade maceioense e, assim sendo, promove transes transculturadores, lançando sobre a forma tradicional do repente fluxos de uma estética dissonante. Essa responsabilidade política insere em sua produção poética os sentidos emancipadores e democratizadores dessa forma de poetar e não mais submete o corpo produtivo dessa manifestação de arte popular à estratificação que sustenta as tradições.

Estamos nos referindo aqui ao combate que as estéticas locais travam para se manterem como resistência ao evento do *mass media*, por exemplo, a partir da plasticidade cultural que os signos populares trazem em sua cognição, para não se fragmentarem, renovando seu vigor estético. Nessa perspectiva, configuram-se duas possibilidades paradigmáticas de manifestações (est)éticas: a da tradição conservadora que, aliada ao poder ditatorial, prescinde da consciência crítica e “vai na onda” e a da “tradição das rupturas” que, portadora dos ideais de liberdade, sustenta com bastante veemência o criticismo em sua consciência.

A partir desse critério, estamos apontando para as relações de poder implícitas aos dinamismos (est)éticos que a cultura popular maceioense reconhece e que, inexoravelmente, marca como vanguarda ou não. Ou seja, seguindo o exemplo dado há pouco, quando aportam à cultura popular as fortes intervenções do *mass media*, o que não exclui outras pulsões políticas de intervenção nos processos urbanos, quando a Rede Globo de Televisão estabelece – repleta de intencionalidades – no tecido social da cidade de Maceió um canal interventor nas dinâmicas sócio-culturais do tecido social alagoano estabelecendo possibilidades de novos transes transculturadores. As vanguardas exemplificam bem esse fenômeno cultural, quando (re)assumem seus papéis e participam do processo de construção da identidade local.

A cultura de massa local começa a apreender e projetar em suas dinâmicas culturais a noção de experiência do fazer estético a partir de combinações mais virtuais e isso incide, sobretudo, na renovação dos discursos e práticas estéticas. O sujeito-artífice de Lucy Brandão, poeta e repentista urbana no tecido sócio-cultural alagoano, incorpora a disponibilidade cênica *in loco* na realização das *performances* com uma tensão crítica com relação aos organismos intermediários da divulgação dos produtos de arte em Maceió, o mercado editorial. Sua opção por operacionalizar esse fazer poesia aproximando o (eu-)biográfico do eu-poético e gerando o “eu-cênico” desloca conceitualmente o cerne atitudinal do fazer poesia, do ser repentista e do integrar-se à representatividade dos signos estéticos da modernidade para uma condição identitária, no mínimo, do diferente.

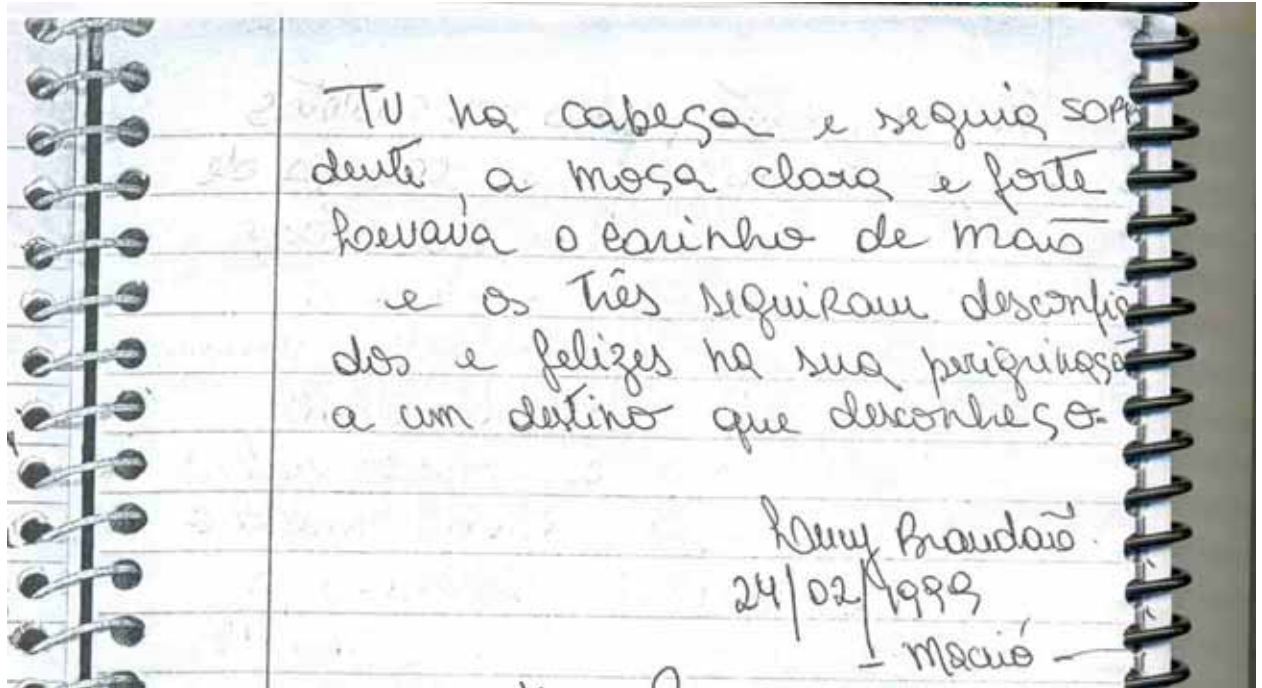
A tensão entre o espaço identitário da tradição e as alteridades, que sua atitude fragmentária provocou, inaugurou um novo eixo de concentração que, ao mesmo tempo em que absorvia as energias transgressivas dos signos da ruptura com a tradição local, inaugurava um novo espaço para a identidade local que (re)une às margens os rebeldes dessa periferia que não se deixava subordinar ao centro. Em geral esses centros eram representados pelas oligarquias locais. Configura-se assim um “outro espaço” sociocultural que não se identifica nem com o centro, onde se localiza o poder hegemônico que exerce a prática da dominação pela fragmentação de sua periferia, nem com essas margens submetidas ao processo fragmentário geralmente fragilizadas socioeconomicamente. Essa vanguarda marginal inaugura, numa perspectiva “avesso do avesso do avesso”, um núcleo centrípeto com relação às energias marginais fragmentadas pelo poder da tradição local e um núcleo centrífugo com relação ao poder político que a tradição local exerce para gerar tais energias marginais. Sendo assim, a condição de marginalidade se alia à condição contraculturista na cidade de Maceió como trânsito para os processos de hibridação cultural, e cremos que esse comportamento seja válido para outros fenômenos na América Latina, na mesma medida em que as políticas estratificadas e fragmentárias do poder conservador internacional são muito bem recebidas pela tradição do poder hegemônico local.

Como havíamos observado antes, estar criticamente consciente com relação ao espaço identitário do ponto de vista cultural, nem na posição cêntrica dominadora e conservadora nem às margens na posição de dominados, já significava, de alguma forma em Maceió, a diferença necessária para ser um contraculturista local. Contracultura, nesse sentido, assume um conceito análogo ao de sua origem: contra toda forma e tradição que pretende fazer uso de seus poderes para o exercício da dominação. Ou seja, um culto absoluto às noções de liberdade. Nessa medida ela está constituída, também, às margens dos diversos centros a que ela se opõe. Essa quebra de paradigmas proporcionou a muitos a possibilidade da assunção ético-estética que impulsionou os movimentos expansionistas, emancipadores, renovadores e democratizadores, próprio da modernidade, rumo a um hibridismo cultural. O texto a seguir, apesar de não se tratar de versos, mas que reconhecemos aqui como uma atitude “repentista” via narrativa, operacionaliza, através do processo da *mimesis*, o convívio das identidades culturalmente híbridas no espaço urbano maceioense:

## A MUDA MUDANÇA.

A manhã estava chuvanta e quente; o sol, o calor, e as nuvens cinzas, bordavam o céu nublado e alagoso; a amendoeira frondosa, diante da clínica de olhos, Santa Pazia mãe da Vista e protetora da luz; meio dia e meia, olhos, de um lado para o outro, observando os carros; que impacientemente, esperos, manava, que foi buscar o sobrinho na escola. De súbito olho em direção do mirante da futa, o que veia uma mudança, eclética e com cheiro de Favela e Interior. Duas mocinhas ou jovens mulheres de cabelos amarrados, uma morena, outra clara e um Rapazote, um carinho de mão vários sacos de pano de alinhagem que arrumavam com um desajeitado bem natural da

preguiça portuguesa, coites e  
 nordestina, duas galinhas de  
 porte médio, maion-zinhas  
 meio-magras e com os bicos  
 abertos do sol que se esticava  
 um pato cinza e branco, e  
 um galo dourado, a moça  
 tinha clara, segurava, ~~as~~ galinhas  
 enquanto elas brigavam uma  
 com a outra, que suas mãos  
 seguravam com aridez e vergonha.  
 Também no chão uma televisão  
 grande e com um rombo na  
 madeira que cobre a tela, olavam  
 um certo ar de mudança, os  
 três se agitavam para seguir  
 a viagem, de repente tudo pareceu  
 se animar, a moça morena  
 segurou um pato e uma sacoba,  
 no carinho de mão os sacos e  
 o galo com seu bico aberto de  
 calor e sede e o Papazote hei-  
 nando os músculos, a coxa firm  
 e a obstinação, colocava a



(Documento 16)<sup>54</sup>

Apesar de não estarmos tratando do gênero narrativo no projeto literário de Lucy Brandão, achamos conveniente uma apreciação desse conto para apreensão das substâncias culturais que ele evoca, confirmando a consciência estético-crítica dos processos de urbanidade que estão presentes em sua produção. Como apresentamos a seguir, observamos:

1. O formato de *take*, abrigando a pluralidade de imagens que se justapõe para configurar a cena que contém todo o conto, remete à mesma expectativa estética que os repentes;

<sup>54</sup> “A MUDA MUDANÇA. A manhã estava chuventinha e quente; o sol, o calor e as nuvens cinzas, bordavam o céu nordestino e alagoano; a amendoeira frondosa, diante da clínica de olhos, Santa Luzia mãe da vista protetora da luz; meio dia e meia, de um lado para o outro, observando os carros; que impacientemente, espero, mamãe, que foi buscar o sobrinho na escola. De subido olho em direção do mirante da Gruta o que vejo uma mudança, eclética e com cheiro de favela e interior. Duas mocinhas ou jovens mulheres de cabelos amarrados, uma morena, outra clara e um rapazola, um carrinho de mão vários sacos de pano de alinhagem que arrumavam com um desajeitado bem natural da preguiça portuguesa, Caetés e nordestina, duas galinhas de porte médio, marron-zinhas meio-magras e com os bicos abertos do sol que causticante [palavra indecifrável] um pato cinza e branco, e um galo dourado, a mocinha clara, segurava as galinhas enquanto essas brigavam uma com a outra, que suas mãos seguravam com avidez e vergonha. Também no chão uma televisão grande e com um rombo na madeira que cobre a tela, davam um certo ar de mudança, os três se ajeitavam para seguir a viagem. Derepente tudo parecia se arrumar a moça morena segura um pato e uma sacola, no carinho de mão os sacos e galo com seu bico aberto de calor e sede e o rapazote treinando seus músculos, a coragem e a obstinação, colocava a TV na cabeça e seguia sorridente a moça clara e forte. Levava o carinho de mão e os três seguiram desconfiados e felizes na sua peregrinação a um destino que desconhecem. Lucy Brandão 24/02/1999 – Maceió – (transcrição literal).

2. As deformações do uso da linguagem podem sinalizar dois caminhos: o desconhecimento de determinadas regras com relação à norma culta da língua ou um recurso estético para provocar o estranhamento que coincide com o olhar do narrador. Essa última marca é visível na maneira como foi escrito “marron-zinhas”, pois, de acordo com o que foi percebido em outros momentos (apesar de alguns desvios já encontrados em outros textos), houve certa intencionalidade;

3. O espaço urbano aqui descrito abriga, substancialmente, um veio de procedimento mimético que consubstancia elementos da visão de mundo, classe média alta católica maceioense, impermeabilizada pela falsa consciência da cultura judaico-cristã da salvação. Nessa medida, resgatando um dos exemplos do texto, apesar de “Santa Luzia mãe da vista e protetora da Luz”; meio dia e meia o narrador, detentor da voz durante todo o conto, em nenhum momento se sensibiliza ou demonstra solidariedade, posto que permanece sentado em estado contemplativo, cumprindo, assim, a esperada noção cristã de amor ao próximo. O outro que passa mudo, o estranho sócio-culturalmente ao local, toma destino desconhecido, mas leva consigo uma herança cultural urbana em desequilíbrio enquanto permanece ali intacta a consciência local;

4. As marcas de hibridação estão traduzidas nas várias linhas do texto: a) na descrição das paisagens [“chuventas e quentes; o sol, o calor” (confirmando a tropicalidade por via das sensações)]; b) na demarcação político-institucional dos espaços descritos atentando para as diferenças num mesmo universo conceitual desse espaço [“o céu nordestino e alagoano” (os adjetivos marcam a alteridade numa mesma noção político-espacial), “com um desajeitado bem natural da preguiça portuguesa, Caetés e nordestina” (as referências étnicas já apontam para a formação híbrida), c) no uso sinestésico de adjetivos como “marron-zinhas, cinza e branco e dourado”; d) no efeito estético do tipo *mix* quando o narrador passa a tratar do movimento do grupo que (des)organizadamente segue seu caminho; e) no inserir à paisagem urbana signos muito próprios do campo [os animais, por exemplo, (“duas galinhas ... um pato ... um galo”) e o carrinho de mão para a finalidade que se apresenta no texto] e, em meio a toda essa parafernália campestre, a presença do signo urbano e moderno contido em “uma televisão grande” e “colocava a TV na cabeça”;

5. A ação apresenta-se bem demarcada e aí identificamos três momentos bem significativos: 1º) quando o narrador em primeira pessoa configura a noção de *take* através da descrição do evento e emoldura as possibilidades performanciais para o

leitor; 2º) quando marca o contraponto ao primeiro momento, ainda em forma de *take*, e insere o efeito estético do clímax através do súbito movimento do grupo que passa; os personagens, apesar de “mudos”, atribuem à cena o movimento que insere ao texto a fala dos migrantes internos de uma cidade (a linguagem não-verbal aqui adquire uma força potencial na estetização das possibilidades performanciais); e, por último, 3º) quando, via narrador, configura-se o desfecho do conto que, através da fala enunciativa, sinaliza culturalmente para a identificação desse com aqueles que alienadamente sobrevivem e representam poderes na cidade de Maceió pois, desconhecem despreocupadamente o destino de grupos que constroem pouco a pouco a periferia socioeconômica da cidade;

6. O efeito estético do desfecho, na medida em que sua concepção temporal remete ao final dos anos 90, quando não se espera mais essa disfunção crítica dos fenômenos sociológicos, posto que já fossem gritantes no cotidiano da população, está para o espectro contracultural em seu momento já consolidado no tecido social maceioense. Isto é, através de uma articulação simplificada dos elementos estéticos que costuram o texto, a visão contraculturista se apresenta como uma pulsão criticamente consciente e denunciativa do desequilíbrio socioeconômico dos centros urbanos.

A produção poética de Lucy Brandão realiza-se com uma visibilidade pública delimitada pela cultura da produção estética dos gêneros orais, pressupondo a (in)tensa vitalidade que é buscar este aperfeiçoamento estético, que a causa contraculturista vem encontrar na construção artística da Maceió de seu tempo, permitindo que este renovar-se implique uma validação estética de seu poeitar numa zona de fronteira sígnica da arte. Seu projeto chega ao disco e ao poema visual<sup>55</sup> – o que constitui inclusive mais um dos elementos híbridos marcantes de suas tensões dissonantes. Sobre esse processo Canclini (2003, p.348) afirma:

As hibridações [...] nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

---

<sup>55</sup> Referência à produção de colagens no lado externo de uma garrafa de barro, contendo um projeto de poemas visuais. Esse objeto pertence à Regina Carvalho. As fotos aqui apresentadas foram produzidas pelo fotógrafo alagoano Rogério Maranhão.

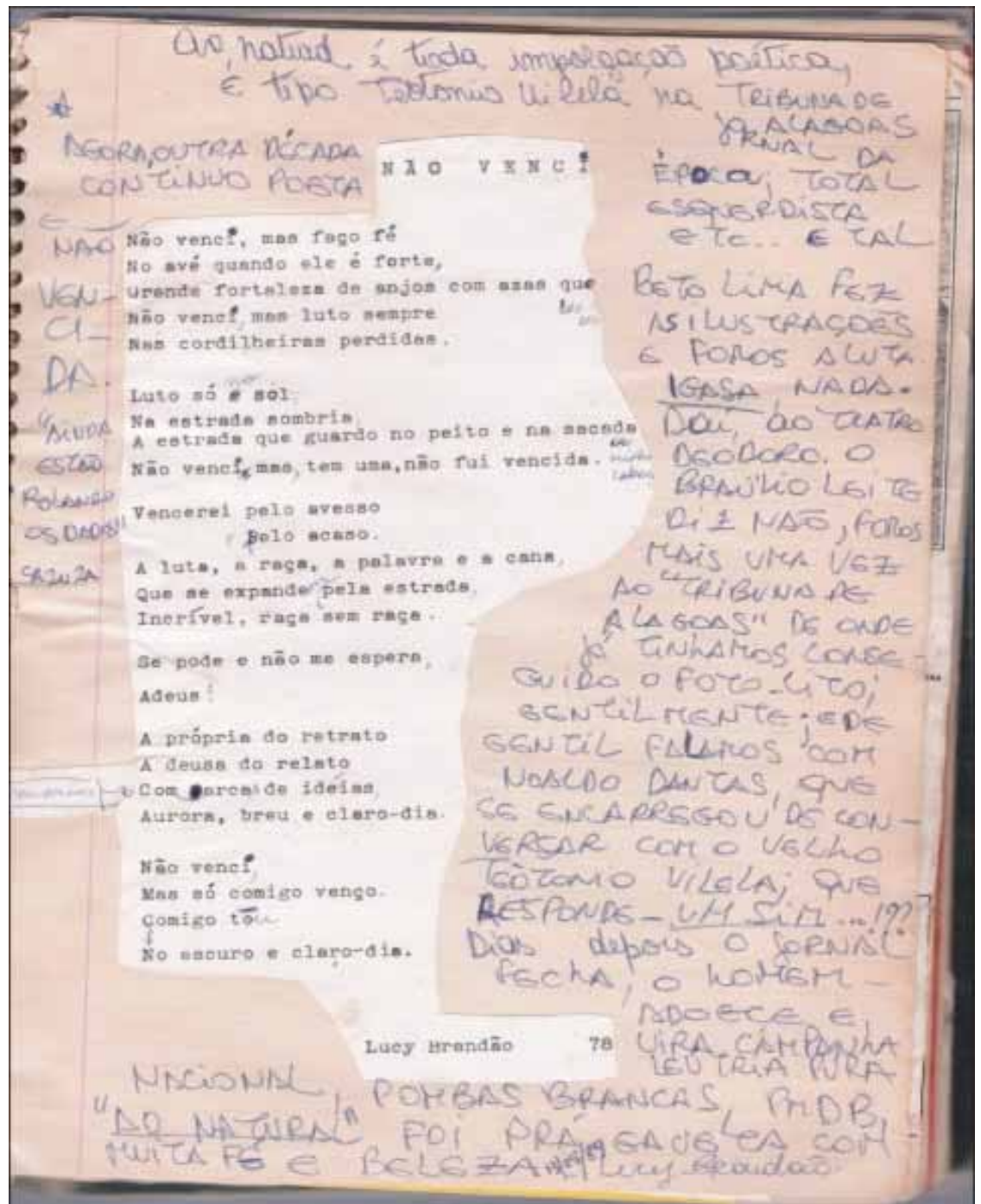


Na tentativa de entender os processos de hibridação na produção poética de Lucy Brandão, vimos que este passa por uma construção de ordem política pela natureza interativa dos (im)pulsos poéticos gestados *in presentia* dos sujeitos que compunham o espaço da recepção – sempre muito bem sucedidos no que diz respeito ao prazer estético que tais impulsos proporcionavam. Nessa perspectiva, essa produção tende de alguma forma a contribuir *in loco* para o processo de quebra de valores rígidos cultuados pela tradição e descentramento que marca significativamente a modernidade da literatura alagoana na sua época. Ele põe em questão os referenciais utópicos e distópicos, numa relação de transe, no que diz respeito à construção da identidade que a cidade de Maceió assume através de seus deslocamentos conceituais de valores caros à tradição. Numa dimensão política podemos afirmar que, organicamente, essa tradição conservadora representante dos poderes oligárquicos carece da fragmentação para manter-se como poder hegemônico. Nessa perspectiva, as utopias alternativas constroem um teto ideológico coeso e funcionam, sobretudo, como força conceptualmente articulada entre suas identidades no enfrentamento às distopias do centro. Concomitantemente tais utopias alternativas tornam-se também distopias para o projeto do poder hegemônico.

### **2.1 – Contracultura e modernidade: a grande recusa, marginalização e utopia.**

Nesse sentido, Lucy Brandão entendia o reconhecimento do público – elemento pontual e fundamental pelo caráter interativo de seu poetar ao fazer uso do repente – e da crítica, “ainda que o mercado necessite reinventar muitas vezes as hierarquias para renovar a distinção entre os grupos” (CANCLINI: 2003, p.353), como um valor relativo e transitório, portanto circunstancial, mas seria destas circunstancialidades que o eu-lírico configuraria esta face “guerreira” e provocante da personalidade poética que comunicava significados libertários em suas *performances*.

O texto, que iremos apresentar em seguida, é datado de 1978; trata-se de um repente que, logo após seu acontecimento estético, foi passado para o papel e datilografado muito tempo depois. Não temos referência ainda do contexto que inspirou esse repente, mas, podemos acrescentar, respaldados em informes sobre esta prática, que se trata de uma construção *in loco* motivada por algum evento especial. O escrito à mão na moldura do poema, muitos anos depois, parece-nos um forte indício de traços conservadores da tradição política local.

(Documento 17)<sup>56/57</sup>

<sup>56</sup> Não venci / Não venci, mas faço fé / No avé quando ele é forte / Grande fortaleza de anjos com asas quebradas / Não venci, mas luto sempre / Nas cordilheiras perdidas. / Luto só no sol, / Na estrada sombria, / A estrada que guardo no peito e na sacada de minha / cabeça. / Não venci, mas tem uma, não fui vencida. / Vencerei pelo avesso / Pelo acaso. / A luta, a raça, a palavra e a cana, / Que se expandem pela estrada, / Incrível, raça sem raça. / Se pode e não me espera, / Adeus! / A própria do retrato / A deusa do relato / Com arcas de idéias, / Aurora, breu e claro dia. / Não venci, / Mas só comigo venço. / Comigo tou / No escuro e claro dia. Lucy Brandão, 1978. (transcrição literal do poema)

O estado denegatório, contido no poema “Não venci” (BRANDÃO, 1978, caderno pessoal da autora, ver anexo eletrônico) vem confirmando a própria vitória do eu-biográfico marginal que, como poeta, condena sua poesia à condição do diferente, à que não é aceita como produto de valor pelo centro das políticas culturais que instituem a plêiade dos objetos de arte em Maceió. Nessa perspectiva, seus repentes urbanos rompiam os eventos e, construindo sua estética da existência, confirmava o já afirmado por Canclini (2003, p.45) em que “há um momento em que os *gestos* de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em atos (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se *ritos*”. Relegada à periferia das concepções canônicas do mercado editorial, mais pelo que o eu-biográfico representa em seu plano simbólico no tecido sócio-cultural maceioense do que pela poesia que carrega em sua produção literária, o eu-lírico do poema mimetiza em um efeito de transe estético as tensões entre o desejo de compartilhar o espaço oficial e sua condição de marginalidade. Tal dissonância lírica entre as concepções oficiais e as transgressoras torna-se acontecimento estético como se o eu-poético transcendesse seu espaço lírico para estetizar a existência do eu-biográfico e, assim, percebesse que se encontrava desnudo pela representatividade política que o eu-biográfico projeta sobre o fazer literário. Essa “nudez” se revelava através de seus repentes urbanos, muitas vezes, rompendo as estruturas em forma de ritos. Cabe-nos observar que:

Muitos ritos não têm por força unicamente estabelecer as maneiras corretas de atuação, e portanto separar o permitido do proibido, mas também incorporar certas transgressões limitando-as. O rito, “ato cultural por excelência”, que tenta pôr ordem no mundo, fixa em que condições são lícitas “transgressões necessárias e inevitáveis dos limites”. [...] O rito é capaz de operar, então, não como simples reação conservadora e autoritária em defesa da antiga ordem, [...] mas como movimento através do qual a sociedade controla o risco de mudança. As ações rituais básicas são, de fato, *transgressões denegadas*. (CANCLINI, 2003, p.46)

O jogo travado pelas consciências dos “eus” (biográfico e lírico), que disputam o provocar do prazer estético na produção da *performance*, tomado intelectualmente por um

---

<sup>57</sup> “Ao natural, é toda empolgação poética, é tipo Teotônio Vilela na TRIBUNA DE ALAGOAS JORNAL DA ÉPOCA; TOTAL ESQUERDISTA ETC ... E TAL. BETO LIMA FEZ AS ILUSTRAÇÕES [acreditamos que algumas ilustrações contidas em seu caderno sejam de autoria dele também] E FOMOS A LUTA IGASA, NADA. DAÍ, AO TEATRO DEODORO. O BRÁULIO LEITE DIZ NÃO. “FOMOS MAIS UMA VEZ AO “TRIBUNA DE ALAGOAS” DE ONDE JÁ TÍNHAMOS CONSEGUIDO O FOTO-LITO; GENTILMENTE; E DE GENTIL FALAMOS COM NOALDO DANTAS QUE SE ENCARREGOU DE CONVERSAR COM O VELHO TEOTÔNIO VILELA; QUE RESPONDE – UM SIM !?? DIAS DEPOIS O JORNAL FECHA, O HOMEM ADOECE E VIRA CAMPANHA LEUTRIA PURA NACIONAL, POMBAS BRANCAS, PMDB, “DE NATURAL” FOI PRÁ GAVETA COM MUITA FÉ E BELEZA \*AGORA, OUTRA DÉCADA CONTINUO POETA NÃO VENCIDA “AINDA ESTÃO ROLANDO OS DADOS” CAZUZA Lucy Brandão 13/05/89 (transcrição literal).

“conhece-te a ti mesmo”, realiza sua condição de marginalidade negando-a no nível do consciente como fenômeno psíquico. O estado denegatório apresenta-se liricamente não pela condição de derrotada, mas por não suportar no nível da lucidez que o belo vitorioso, que ali está vitorioso como concepção estética, só alcança plenitude sob o teto da marginalidade contraculturista. Nesse sentido, o eu-lírico virtualiza, através do “entrelaçamento de tensões” (FRIEDRICH, 1978, p.16), as concepções utópicas e distópicas do “bem-sucedido”.

Nessa perspectiva, o eu-biográfico, que aqui já apresentamos como forte interventor nas concepções performáticas que se pode produzir sobre sua produção poética, apresenta-se como signo distópico em relação à estética da tradição. Essa distopia, ainda que seja a abstração inconsciente da utopia contraculturista que o eu-biográfico sustenta em suas variações performáticas, é o signo da modernidade estética da produção poética de Lucy Brandão, repleta de negatividade. Assim sendo, instaura-se em Lucy Brandão uma aura condenatória dessa condição de existência vitoriosa ao assumir sua opção contraculturista, o que perpassa tanto pelas possibilidades de publicação de seu material como pelo fato de configurá-lo como objeto consumido pelas massas, mesmo em se tratando de repentes. O eu-poético, no poema aqui em questão, nega a vitória contida na própria condição de excluída, e projeta, sobre o eu-biográfico estetizado, uma retórica tradutória do que, naquele momento da década de 70 (1978), carecia de conquista. Estamos apontando aqui para o fato do eu-lírico realizar intelectualmente a vitória em sua condição de marginalidade negando-a e subvertendo-a no nível do desejo reprimido.

Percebe-se aí que o desejo de ser vitorioso do eu-biográfico aponta para uma realização poética marginal. Nessa medida, o plano da cognição lírica impõe ao eu-poético uma assunção ético-estética que realiza o prazer naquilo que o eu-biográfico se rebela, que ele se entende como dissidente: trata-se da dissonância ideológica. Quando o eu-biográfico permite a aproximação estética com o eu-poético na produção do repente aqui apresentado e materializa a *performance*, esse último subverte-o em sua condição existencial como “personagem [que] é autor de si mesmo, [e] apreende sua própria vida esteticamente” (BAKHTIN, 2003, p. 18). Diante desse acontecimento estético, a consciência do eu-biográfico e a consciência do eu-poético sustentam as tensões de suas realizações dissonantes em relação à tradição poética, porém, no nível do inconsciente, ele é material estético incandescente submetido a sua condição de *underground*.

A construção do universo utópico, em realização (po)ética, aqui, como signo da modernidade (est)ética proposta pela contracultura, (re)articula as concepções paradigmáticas

dos conceitos alternativos na sociedade maceioense para enfrentar as pulsões da tradição que tenta sufocar essa construção e impedir, sobretudo, seus transe transculturadores, assim, nada na concepção dos tradicionalistas deve sobreviver em sua condição alternativa que não esteja submetida ao poder de sua ação política conservadora e, portanto, todo o novo torna-se ameaça por negar o *establishment*. Quando no poema “Não venci” o eu-lírico impõe ao eu-biográfico projetar suas concepções de vitória no espaço onírico contido em seus avessos, ele funciona esteticamente como se estigmatizasse a vitória *underground* à deliciosa experiência de ser para sempre uma utopia poética para essas tribos alternativas.

Esse procedimento de virtualização estético-formal contido na lírica do poema faz do prazer estético uma necessidade intersubjetiva de prazer cultural. Essa operação subverte e torna negativa toda a concepção de vitória do *establishment*, autenticando-se vitoriosa. Nessa perspectiva, o texto articula em sua materialidade dois fenômenos significativos, no que diz respeito às tensões dissonantes que ele suscita para a compreensão da produção de Lucy Brandão: o eu-biográfico que resiste às amarras da tradição e o eu-poético que, através da negatividade lírica, mimetiza a transcendência dessas amarras. Não vencer implica mais uma necessidade de lutar do que um contraponto potente à condição de vitoriosa, ou seja, não vencer, aqui, não implica a sentença da derrota. “Vencer” configura um transe dialético e contínuo do jogo dos avessos entre um desejo e uma necessidade de processar o “bem suceder” em suas dimensões tensas; implica, aqui, acessar seus valores utópicos e distópicos em uma alquimia de representações identitárias presente no processo de transformação deste “bem suceder”: “a dissonância ontológica” (FRIEDRICH, 1978, p.130). Acreditamos ser válido acrescentar aqui que

[...] as necessidades humanas possuem um caráter histórico; de que, ultrapassando o nível animal, todas as necessidades humanas (inclusive a sexual) são historicamente determinadas e historicamente transformáveis; e de que a ruptura da continuidade das necessidades nas quais se encerra o princípio repressivo (o salto na diferença qualitativa) não é um fato especulativo mas um evento implícito no próprio desenvolvimento das forças produtivas. (MARCUSE, 1969, p.18).

Podemos elencar as tensões que fazem do termo “luta”, nesta poesia de Lucy Brandão, uma metáfora destas “forças produtivas”, estabelecendo uma construção de sentidos nessa perspectiva:

1. a face política da tradição “assujeitada” ao seu próprio conceito de vitória, construindo política e culturalmente o espaço onde o eu-lírico institui-se como um

representante denunciativo: “Não venci” versus “grande fortaleza de anjos com asas quebradas”, como marca da cultura judaico-cristã e sua implicação vertical nas concepções de poder. A contracultura assume uma condição política de versão do poder mais horizontal e suas bandeiras fazem tremular os temas de liberdade existencial a que a tradição conservadora local, de tendência judaico-cristã, se opõe.

Na construção da identidade da América Latina no momento em destaque, as forças do *establishment* comprometidas com a extrema direita assumem o discurso judaico-cristão como absoluto, enquanto os contraculturistas, mais marginais, tendem para um movimento mais sincrético (incorporando no Brasil os signos do candomblé ou de religiões orientais, por exemplo, além de outros), construindo um processo híbrido. Modernizar-se aqui, como metáfora do signo da “vitória”, implica negar ressaltando a função dos patrimônios histórico-culturais a partir das concepções dos setores oligárquicos do tecido social; nesta medida, de acordo com discussão desenvolvida por Canclini (2003, p.160), isto implica uma “luta”, pois

É preciso analisar as funções do patrimônio histórico para explicar por que os fundamentalismos – ou seja, a idealização dogmática desses referentes aparentemente estranhos à modernidade – tem-se reativado nos últimos anos. [...] Precisamente porque o patrimônio cultural se apresenta alheio aos debates sobre a modernidade ele constitui o recurso menos suspeito para garantir a cumplicidade social. Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo.

A tensão aqui se dá a partir da desconstrução do uso deste patrimônio cultural – o judaico-cristão – presente em nossa formação identitária desde a chegada do colonizador português. Nesta perspectiva, o teor lírico em dissonância vai evoluindo:

- a. da condição de supostamente derrotada, apresentada pelo eu-lírico ao iniciar o poema, aludindo a uma condição mais absolutista contida no espectro da fé mais dogmática;
- b. em seguida, tecendo e acentuando contrapontos através da inserção [no segundo verso (No avé quando ele é forte) e terceiro verso (Grande fortaleza de anjos com asas quebradas)] de uma visão mais política e menos absolutista;
- c. e, finalizando a primeira estrofe, uma alusão a uma tendência mais histórica materialista contida na pertinência imagética do uso de “luto / cordilheiras perdidas”. Guerrilha? Che Guevara? Não podemos esquecer, principalmente naquele momento

histórico, do espaço de representatividade mítica que este líder ocupa no inconsciente coletivo da América Latina. Para a tradição, o ideário que esse mito revigora representa uma ameaça ao patrimônio cultural que a mantém numa posição de poder hegemônico, logo, de centro. As tendências de esquerda fazem sobressair o conteúdo distópico deste centro e revitalizam a utopia marxista: mais periférica, portanto marginal. Tais tendências também abrigam as vozes da modernidade sustentadas pelas manifestações contraculturistas.

A atitude transgressiva nada sutil, posto que fazer uso dessa discussão é suscitar uma revisão dos fundamentos que sustentam o “sagrado” no inconsciente coletivo do povo como rédeas e viseiras, atribui, ao poema em análise, o acontecimento estético-formal que confirma a negatividade lírica e evidencia sua identidade estética com a modernidade. Há um propósito muito mais marcado do que o de simplesmente consolar-se perante uma derrota através da expectativa de vitória e esse propósito, no texto que aqui estamos destacando, é o de persuadir, subverter e transformar os paradigmas que sacralizam o “bem-sucedido”. O que aqui é comunicação, base formal do repente urbano, o é para gerar novas realidades, eis aí seu sentido transformacional e utópico. A transgressão aqui pressupõe a mudança em processo como princípio ativo que sustenta a utopia contraculturista aqui manifesta, desde o momento que traz o que há de mais antagônico nos patrimônios culturais das tendências em destaque: transgredir o cerne do conceito de vitória da tradição, ou seja, continuar poeta ainda que “no escuro e claro dia” (ver texto manuscrito ao lado do poema).

Essa realização transgressiva é desde sua origem um processo híbrido pois, como acontecimento estético, ela deforma virtualmente nas *performances* a multiformalidade adquirida dos repentes, com uma tonalidade poética que mimetiza a tensão entre o oficial e o excluído, com forte aproximação entre o fazer poético e o fazer cênico na construção da dramaticidade estética. Este objeto literário mimetiza culturalmente a identidade cultural marginal em processo e detém no centro de sua expectativa formal uma reverência ao que se costuma chamar em geral de literatura menor. Nesta perspectiva, podemos afirmar que o verso “não venci, mas faço fé” vem como incidente na construção da ironia contida em “grande fortaleza de anjos com asas quebradas”: uma tensão dissonante implícita na negatividade da construção desses metassememas; aqui, a imagem da tradição (fortaleza) é trazida para ser desarticulada de forma dissonante (asas quebradas);

2. a face religiosa da tradição, que o poema traz para a cena e marca o ponto de onde estabelece sua ruptura, e a valorização política do acesso ao sagrado feminino: “**mas** faço fé

no **avé**<sup>58</sup> **quando** ele é forte”. Tal força (oração pela intersecção do poder de Maria ao sagrado marcado por **avé**, referência à oralidade através dos cânticos religiosos no nordeste brasileiro) implica uma ação coletiva de súplica articulada e marcada por uma posição de potência que “institui o julgamento por uma entidade superior e metafísica” (alusão à concepção do divino dos tradicionalistas conservadores). Essa súplica articulada não mimetiza mais a impotência diante de Deus como prega a cultura judaico-cristã, mas traduz, sobretudo, a consciência política que, articuladamente, exerce em forma de poder no mundo contemporâneo. O elemento feminino contido em “**no ave quando ele é forte**” é quem realiza (est)eticamente essa apreensão mimética que o eu-lírico assume poeticamente. Nesse sentido, o eu-lírico performatiza um desejo e uma necessidade<sup>59</sup> de realização de justiça a partir desse mesmo ser objeto da disputa com os vitoriosos “anjos de asas quebradas”: um clamor politizado a partir da manifestação feminina. Esta realização na contracultura é móvel, dinâmica e compósita. Assumimos essa perspectiva analítica por inaugurar um núcleo catalizador dos excluídos e pela sua natureza experimentalista na horizontalização dos poderes, isto é, a partir dos significados que esse clamor evoca por via da organização do feminino da tradição católica inserindo-a num projeto cuja dimensão é a ruptura com as tradições. O signo do feminino invade culturalmente, se observarmos com atenção, os acontecimentos estéticos das manifestações contraculturistas locais. O signo do feminino, como substância utópica contraculturista, realiza, a partir do foco poético lançado pelo eu-lírico do poema em análise, a (re)organização daqueles que, excluídos pelo poder hegemônico, intencionam miná-lo. Esse procedimento mimético ressemantiza a base interacional do repente na medida em que, por ser repente urbano, politiza a condição identitária a partir do re-agrupamento virtual das identidades em crise e recalçadas pela opressão. Se observarmos como se dava a realização do feminino na mulher da década de 70, perceberemos que o grupo ainda se encontrava fortemente marcado por uma atitude cultural discriminatória e Lucy Brandão não seria sob hipótese alguma uma daquelas que representaria um modelo mais ajustado para aquilo que a tradição chamava de exemplo. Tal significado também é possível ser observado para o *gay*,

---

<sup>58</sup> **ave ou have.** 1) [Fórmula de cumprimento: bom dia, salve-o Deus! (Cic. Fam. 8, 16, 4)]. **Avé** é muito usado nas cantorias das novenas para a Virgem Maria, cuja imagem seguia de casa em casa, e a voz feminina, o sotaque nordestino e a sílaba tônica rasgada no final da palavra assumiam a representatividade ao mesmo tempo de saudação e súplica.

<sup>59</sup> “A necessidade de liberdade, de fato, não se configura (ou não mais se configura) como uma necessidade vital em grande parte da população integrada dos países de capitalismo desenvolvido. No espírito dessa necessidade vital, o nascimento da nova antropologia implica também o surgimento de uma nova moral, como herança e negação da moral judaico-cristã, que determinou até hoje – em medida preponderante – a história da civilização ocidental. A sociedade repressiva continua incessantemente a reproduzir em seus membros as necessidades que ela mesma estimula e satisfaz, de modo que os indivíduos, por sua vez, continua a reproduzi-las em suas necessidades, inclusive através e além da revolução.” (MARCUSE, 1969, p.17.)



para os socialistas e democráticos, para o movimento negro e, sobretudo, para o grupo masculino e feminino heterossexual que se bissexualizava assumidamente.

O poema “Não venci”, aqui em análise, aponta frontalmente para o reconhecimento público que conota o que for alternativo como não-vitorioso, desqualificado pela hegemonia política dos setores oligárquicos que representam o *establishment* em nosso tecido social. “Não venci” problematiza o espaço identitário que os poemas das décadas de 70, 80 e 90 em Maceió, por não compactuarem cultural e politicamente com as tradições, estão condenados a permanecer no obscurantismo. O poema “Não venci”, projetando sobre a produção poética de Lucy Brandão um marco identitário, por menção a sua derrota com relação à tradição, autentica a vitória de sua natureza existencial. Fazendo uma análise das anotações que Lucy Brandão fez no rodapé desorganizado da página (alusão a posições partidárias, disposição das datas, referências institucionais) perceberemos que, segundo Canclini (2003, p.352), apesar de “todos se manifestarem [...] o problema não reside em que não nos tenhamos modernizado, mas na maneira contraditória e desigual com que esses componentes vêm-se articulando”.

Esta politização do acesso ao poder feminino, aqui presente através da cultura judaico-cristã [“faço fé no **avé**”] marca a tendência à diversificação e ampliação das energias transgressoras que alguns gêneros empenham na conquista de seus espaços. Este empenho é signo da democracia assumido pelos “contraculturistas” em nossa cultura como signo da modernidade. Verifique-se, por exemplo, os pontos de intersecção politicamente estratégicos que ocorrem entre o movimento feminista e o movimento *gay*, com o *blackpower* e os grupos de esquerda atuantes da época. Isso evidencia a articulação de tais blocos na construção em nossa cultura de uma outra proposta de convívio das diferenças que marcam o “novo” como “espaço utópico”, portanto, pode-se deduzir como ameaçador à aura conservadora das instituições detentoras dos poderes hegemônicos e, nesta medida, cabe lembrar Araújo (2001, p.310)

[...] a transgressão de uma ordem culturalmente estabelecida, subsidiadora da idéia de pecado na tradição judaico-cristã, é parcialmente modificada com o advento do Cristianismo. As sociedades mais primitivas puniam seus membros por transgredirem, de forma eventual, os códigos culturais; mas a transgressão judaico-cristã do pecado vem, de forma determinista, permanentemente atrelada ao ser humano desde sua origem, como uma espécie de primeiro ato necessário ao espetáculo da Redenção, de que Jesus Cristo será o mediador/salvador. Não é sem sentido que, no Gênesis, a figura de Adão já vem integrada à imagem de queda e conseqüente perda do paraíso celeste; a queda humana, pois, alimenta e ilumina a grandeza divina.”

É justamente dessa forma – transgredindo para expandir e emancipar – que vai se configurando o espaço periférico onde eclode a estética da literatura marginal maceioense; onde a produção poética de Lucy Brandão incorpora a energia de vanguardista, contribui para a construção identitária das utopias contraculturistas locais e, conseqüentemente, gere as energias distópicas através da negatividade lírica que provocam o centro (setor oligárquico) – renovando e democratizando. Observemos:

a) “A própria do retrato”: numa atitude dual, o eu-poético apresenta projeções conceituais em tensão dissonante, entre ela mesma e sua representação captada tecnologicamente. A tensão está aqui configurada a partir de uma possível dúvida gerada pela expectativa da diferença entre o que Lucy Brandão é e o que a representa. Para virtualizar a imagem, essa, em seu silêncio, ainda sugere àquela que o outro (o “tu” no processo de interação com o leitor) desconfia que seja.

Estrategicamente o eu-lírico gera e resolve a incerteza para o sujeito-leitor que na produção da *performance* está interagindo com o sujeito-artífice;

b) “A deusa do relato”: atualizando o mito de Lilith<sup>60</sup>, ela revigora, transgressivamente no que diz respeito à tradição herdada da cultura judaico-cristã, o feminino como capaz de realizar. Este vigor está para o “belo” e para o “utópico-moderno” do ideário contraculturista, como para o “horror do pecado” e o “condenável” de aura demoníaca da tradição judaico-cristã. A mulher não se realiza, nesta tradição conservadora, como o homem/Deus.

3. A construção da imagem de uma deusa guerreira, que, se verificarmos atentamente, atravessará como voz outros poemas desse projeto – a voz de uma pessoa vitoriosa<sup>61</sup> –, encontra-se anunciada a partir das construções metafóricas em transe tais como: “Não venci, mas luto sempre nas cordilheiras perdidas” ou em “Luto só no sol / na estrada sombria”. Ainda a respeito do quanto a construção formal deste poema informa sobre o paradigma estético em que este projeto se configura, o eu-lírico constrói através das imagens/figuras, o universo conceitual dissonante dos horizontes e fronteiras possíveis das concepções utópicas que este abriga em seu poetar. Verifiquemos as tensões dissonantes internalizadas no verso “A estrada que guardo no peito e na sacada de minha cabeça”:

<sup>60</sup>“O mito de Lilith pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão geovística, que se coloca lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes. Sabemos que tais versões do Gênesis – e particularmente o mito do nascimento da mulher – são ricas de contradições e enigmas que se anulam.”(SICUTERI, 1990, p.23.)

<sup>61</sup> Título de um poema/canção de Caetano Veloso interpretado por Maria Bethânia. (in.: FONSECA, 1993, p.177)

- a. “estrada” está simultaneamente para projeto e para construção histórica de uma qualidade evocando a condição de “destino”;
- b. “guardo no peito” e “sacada de minha cabeça” contempla, numa dimensão assimétrica/horizontalizada, o acolhimento conceitual do emocional (no peito) e do racional (de minha cabeça) na construção desta qualidade como liberdade.

A configuração do espaço utópico, que reside no conceito de “vitória”, que o eu-lírico do poema assume e faz transparecer através da construção mítica da voz da “guerreira” – constitui marca da subjetividade que atravessa outros poemas e que se torna signo de fundamental importância para que este projeto alcance sua particularidade estética em sua instância marginal –, analogamente se estabelece pela noção marxista de que “a única forma autêntica de emancipação é a auto-emancipação”<sup>62</sup>. Nesta perspectiva, o poema mimetiza os movimentos expansionistas e emancipadores que, segundo Nestor Garcia Canclini, integram o signo da modernidade.

O poema confirma o mito da guerreira erotizando-o ritmicamente pelo procedimento da simetria dos conceitos e das imagens construídos estilisticamente em um movimento lúdico sempre rumo aos seus contrários. “Não venci mas, tem uma, não fui vencida”. “Vencerei pelo avesso / pelo acaso”. Poetizar-me é transgredir-me: essa assimilação resulta do diálogo íntimo e cultural do eu-poético e do eu-biográfico. A estética da transgressão, presente como elemento constitutivo do prazer que os sujeitos compartilham na presença do eu-biográfico, extrai do processo de hibridação firmado entre o repente urbano que o poema constitui e as possibilidades performanciais que a cena sugere – aqui em forma de transe transculturador – sua força motriz interativa na gestação desse prazer estético. A realização transgressiva aqui constitui as bases democratizadoras do signo da modernidade pois, “a política autoritária é um teatro monótono” (CANCLINI, 2003, p.163). A referência a esta “dinâmica dos avessos” que integra o poema já era assumida nocionalmente do ponto de vista estético-formal no projeto de “Os Mutantes” e por Caetano Veloso quando, por exemplo, a letra de “Sampa”, configura o espectro da vitalidade cultural urbana atribuindo-a conceitualmente ao “avesso, do avesso, do avesso”.

O eu-lírico do poema “Não Venci”, ao evidenciar a construção da qualidade subjetivada à qual nos referimos anteriormente, substitui o tom de “súplica”, usado no início do poema, pelo de “desejo”. Assim, ele erotiza o processo poético, expresso através do futuro do

---

<sup>62</sup> Michael LÖWY, *Marxismo e Utopia..*

presente em “vencerei pelo avesso / pelo acaso”, que funciona (est)eticamente como linha divisória entre a tradição/centro e o novo/marginal e, conseqüentemente, como zona de tensão da fronteira entre as concepções “utópicas” do bem suceder, sugerindo a ruptura e a dissonância que marcam a construção formal do poema. Nesta perspectiva cabe-nos observar o que afirma Marcuse (1969, 21)

[...] na busca de fórmulas capazes de sintetizar as qualidades novas da sociedade socialista, deparamos quase naturalmente [...] com as qualidades erótico-estéticas. O fato de que a diferença qualitativa da sociedade livre consista precisamente nessa junção de conceitos (na qual o conceito de estético é tomado em sentido originário, ou seja, como desenvolvimento da sensibilidade, como modo de existir) sugere, por sua vez, uma tendencial convergência entre técnica e arte e entre trabalho e jogo.

Note-se que o verso anterior registra a assunção intelectual da vitória na condição de marginalidade quando, em um tom ameaçador contido em “mas tem uma, não fui vencida”, abandona o estigma da derrota e revigora o mito da “vitória” num lançar-se ludicamente pelos dinamismos dos “contrários” e do “inesperado”. “É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”<sup>63</sup>.

Percebe-se que o novo em construção – a produção imagética evoluindo a partir de um determinado conteúdo cultural da tradição burguesa (vitorioso é ser *establishment*), através de uma atitude denegatória que inspira a complexidade operacional deste poetar, rumo ao fluxo de consciência dessa mesma denegação –, como signo do moderno, vai se (re-)criando pelos sentidos das construções metafóricas e estruturando o arcabouço imagético de um espaço marginal vitorioso. Em outros poemas observados, encontramos procedimentos análogos ao estudado, o que nos faz crer que, em “Não Venci”, há uma preocupação do eu-lírico com o fazer poético. Acreditamos que esse poema dá um tratamento estético à assunção da tensão entre o eu-lírico e o eu-biográfico e à condição de marginal que sustenta o diálogo inconsciente e virtual de suas necessidades de poder e realizações utópicas. Esta assunção da condição de marginal pode ser percebida esteticamente, por exemplo, quando o eu-lírico remete o conceito de vitória para espaços marcadamente distintos do centro, por construções de imagens insólitas, dissonantes da tradição – conferindo certo efeito psicodélico ao altar da deusa vitória –, espaços onde residem os semas da utopia contraculturista. Podemos pontuar esta leitura:

---

<sup>63</sup> Letra: “Divino e maravilhoso” de Caetano Veloso, canção interpretada por Gal Costa. Movimento Tropicalista. (FONSECA, 1993, p.153)

a. através do uso da imagem “cordilheiras perdidas”<sup>64</sup> – espaço geográfico nada comum em nossas paisagens – e, através dos semas contidos no léxico em questão, deflagram-se duas pulsões, uma culturalmente traduzida pela idéia de pompa e potência contida em “cordilheiras” e outra, suscitando um procedimento polissêmico que passa pelas possíveis leituras do campo semântico que abriga as condições de derrotada, desaparecida, sem proveito, moralmente irrecuperável, confusa, sem rumo – todos estes sentidos detentores de uma negatividade lírica – contida em “perdidas” (não nos esqueçamos da referência possível à Che Guevara e a evocação de espacialidades utópicas);

b. através das combinações verbais insólitas que colocam paralelamente luz, cor, som e existência em diálogo tenso e virtualizado – pois que implica uma estética multifacetada em sua construção formal plurissígnica –, cromaticamente expresso no verso “luto só no sol”. A palavra “luto”, homônima e polissêmica, apesar de sua instância denotativa do verbo lutar, utilizada pelo eu-lírico, evoca, quando isolada de seu eixo sintagmático, “luto” (estágio de demonstração de dor por quem morreu que geralmente é representado pela cor preta) gerando uma tensão dissonante com “sol”, se também isolada em seu eixo sintagmático, que implica um alimento, uma temperatura e uma luminosidade para a preservação da vida no planeta – a defesa do planeta e do equilíbrio ecológico é tema muito presente na cosmovisão da contracultura.

No entanto, dessacralizando a divindade judaico-cristã, através da mitificação contida no sintagma portador da imagem “no sol”, e subvertendo a lógica científico-ecológica<sup>65</sup>, o eu-poético realiza uma outra operação estética, que aqui reduziríamos ao grau zero da figura de retórica – “no sol” – naquilo que há de inatingível, inóspito e inabitável. O eu-lírico valoriza o espaço periférico e marginal como que assumindo a condição de vanguarda desta estética como signo dos objetos de arte, e, nesse sentido, demonstra um vigor especial nas décadas de 60, 70 e 80 no Brasil. O “sol”, mito pagão na cultura judaico-cristã, é substituído pelo signo

<sup>64</sup> Como já exposto anteriormente, concordamos que a sugestão poética do nome “Che Guevara” implica uma matriz (est)ética que funciona como determinante dos sentidos utópicos ao recuperarmos os semas implícitos que reduzem as construções metafóricas a seu grau zero. Che Guevara implica um signo político que recupera projetos teleológicos.

<sup>65</sup> A cosmovisão da contracultura prevê o sincretismo religioso através da horizontalização das crenças (A Era de Aquarius) e nega toda a cientificidade contida no conceito de cultura valorizando, desta forma, os princípios naturalistas e naturistas. Uma espécie de lançar-se nos espaços existenciais sem os critérios “cientificizados” da cultura. Pode-se, inclusive, afirmar que este é o mais significativo dos conteúdos utópicos da contracultura e que seu *locus* funciona como exposição do conteúdo distópico da tradição, onde o cânone ocidental identifica-se culturalmente e, do ponto de vista da lírica moderna, detém, através de suas tensões dissonantes, sua poética.

de Deus e, aqui, é valorizado pelo eu-lírico com os semas que o marcam historicamente a partir do uso deste pela cultura religiosa politeísta do Egito antigo (Ra) e a cultura religiosa “tribal” (pré-hispânica) na América Latina, onde podemos evidenciar os Incas e seu deus Inti (sol).

Além disso, podemos, autorizadamente, verificar a tensão dissonante contida no verso suscitada através do uso da imagem “no sol”<sup>66</sup> – “sob o sol”, invocando o hábito meio *beatnic* ou meio cigano de “pegar a estrada” – e a realidade psíquica ou cena imaginária que evoca o sol em sua condição sígnica de espaço dos deuses. Esta tensão implica duas imagens em diálogo no que diz respeito ao prazer estético dos sujeitos em interação: a regional/tropical singular imagem do atravessar esta estrada e a cumplicidade (est)ética e mitológica contida no signo “sol”. Dissonante, contraditória, moderna.

O efeito imagístico contido no sintagma nominal “só no sol”, quando reduzida a metáfora ao seu grau zero, implica a incidência do signo da utopia marxista em sua base conceitual por evocar dinamismos “emancipatórios” marcados através do advérbio “só” que, segundo a teoria proposta anteriormente, afirma que “a única forma autêntica de emancipação é a auto-emancipação”. Na medida em que o eu-lírico aponta para os sentidos estéticos de “só no sol”, inclusive através da assonância marcada no verso – indicando pluralidade em “s”, tanto pela repetição como pela alusão à regra gramatical –, ele coloca em tensão dissonante o signo “sol” como referente de poder absolutista, tanto no sentido da unicidade como da divindade, e o signo evocado pelo advérbio “só” que, mimetizando a auto-emancipação, inspira o sentido coletivo através da assonância. Interessante observar a confluência aurática entre “só / humano” e “sol / divindade”, ambos marcados pelo aspecto sonoro sibilante e gráfico na forma de “serpente”. A modernidade lírica aí se apresenta, nos termos de Hugo Friedrich, em tecer incisivamente sobre a imagem poética a tensão dissonante entre os semas e signos sonoros contidos em “só” e “sol” x “coletividade” e “divindade” e seu caminhar rasteiro por entre um espaço quente e árido, construindo uma nova dimensão que marca a unidade estética mimetizada no poema. O acontecimento estético, que mimetiza o princípio da utopia marxista ainda há pouco citado, torna-se a subversão dos princípios da tradição conservadora local e assim, como signo literário, torna-se distópico; conseqüentemente, ele é posto às margens do discurso e da produção oficial. Nesta perspectiva, cabe aqui ressaltar a base dissonante do poema dialoga historicamente com a concepção de emancipação revelada na identidade cultural da América Latina, pois, segundo Canclini (2000, p.352),

---

<sup>66</sup> Entendido como realidade empírica.

Houve *emancipação* na medida em que nossas sociedades atingiram uma secularização dos campos culturais, menos ampla e integrada que nas metrópoles, mas notoriamente maior que em outros continentes subdesenvolvidos. Houve uma liberalização precoce das estruturas políticas, desde o século XIX, e uma racionalização da vida social, mesmo que coexistindo até hoje com comportamentos e crenças tradicionais, não modernos.

A respeito da palavra “luto”, esta se encontra intermediada pelo advérbio “só”, pois – ao mesmo tempo em que detém a conotação de emancipação – absorve do campo semântico de “luto” os sentidos da solidão contidos na dor ou, do campo semântico do verbo “lutar”, o gerador de uma energia vital contida no desejo de vencer: esta última significação marca rítmica e sonoramente a evolução de “só” para “sol”, pontuado pela contração “no”, que evoca a sonoridade /u/ contido em “luto”. Estas marcas poéticas, que aqui entendemos como “tensões dissonantes virtuais”, posto que assumem uma forma lúdica tridimensional, implicam procedimentos estéticos dissonantes entre os sentidos, os ritmos e os conteúdos imagéticos que despertam. Há uma insinuação que vai do sem luz ao “psicodélico”, muito a gosto da contracultura norte-americana. No entanto devemos, a título de não nos perdermos no insólito labirinto suscitado, concordar com Bosi (2000, p.77-78), quando ele afirma que “a fantasia e o devaneio são imaginação movida pelos afetos”.

3. dos versos “a luta, a raça, a palavra e a cana / Que se expandem pela estrada / Incrível, raça sem raça / se pode e não me espera”, mimetizando o dinamismo rítmico dos projetos urbanos em expansão e a posição crítica dos sujeitos participantes, o eu-lírico lança mão mais uma vez da negatividade lírica para situar-se. Podemos perceber as seguintes correlações:

- a. luta: tensão que tem por objetivo uma conquista, movimento rumo à vitória como expectativa;
- b. raça: identidade étnica, implicando também, no registro oral, o sentido da coragem, perseverança, força, ousadia e determinação;
- c. palavra: o discurso constituindo o sujeito, o dizer, o persuadir, o registrar e o comunicar;
- d. cana: produtividade, poder econômico local, recuperação histórica do processo de colonização do Brasil e (mono)cultura alagoana.

O eu-lírico, lançando-se rumo à vitória, acessando o aspecto lúdico das mutações e marcando o aspecto contraculturista contíguo à imagem em “pelo acaso” (do tipo *beatnic*), retoma a configuração utópica do “bem-sucedido” contraculturista, em sua sintonia lírica, como se desnudasse o conteúdo distópico da tradição. Mais uma vez é acessada a

negatividade lírica marcada pela “necessidade” como fonte de uma construção utópica à beira de realização, posto que o eu-poético já aponta através do desejo, o próprio “bem-sucedido”. O ato da *mimesis* pontua aí a dissonância entre a utopia moderna da emancipação e os estilhaços que essa é capaz de promover no projeto da tradição local, colocando a olhos nus os conteúdos distópicos dessa tradição.

O processo de construção formal das dissonâncias virtualiza-se no momento em que, através da inserção na *mimesis* do poema “do estar só” (“Incrível raça sem raça / Se pode e não me espera, / Adeus!”), promove uma tensão existencial: enquanto a solidão da “luta” implica emancipação (valor positivo / independência), a solidão do “Adeus” implica rejeição (valor negativo / solitário). Romper com os sistemas vigentes é princípio para o contraculturista. Ser *underground*, não se submetendo ao ritmo massificado de viver as coisas. Ser diferente. Estar “numa boa”, viver o ócio e sobreviver dele. “Não me amarra dinheiro, não, beleza pura”<sup>67</sup>. Dominar os sistemas produtivos antes que eles destruam o “barato” de se integrar à natureza. Para a tradição tudo isso é mais que insensatez. Adeus à sensatez. O culto à “loucura”, recusa à normalidade, é patente na contracultura como um valor positivo e também necessário para conceber a ruptura com a tradição. Portanto, ao mesmo tempo em que o contraculturista rompe com a tradição, ele assume suas dimensões identitárias internalizadas inconscientemente e a partir daí constrói o onírico e o psicodélico como fonte do prazer estético contido em suas utopias. É pelo devaneio, pela dimensão alucinógena do sonho que o sujeito contraculturista (re-)semantiza o “seu estar no mundo”.

A súbita e instantânea consciência das dimensões éticas do “bem-sucedido” evidencia, através do caráter denunciativo que o poema de Lucy Brandão apresenta em sua retórica, a necessidade de uma articulação de seus avessos como força motriz para as transformações realizáveis entre o espaço natural e cultural, negando, dessa forma, as pulsões verticalizadoras (tradicionalistas, advindas da cultura do colonizador) em detrimento das horizontalizadoras (contraculturistas, advindas das rupturas com as tradições contidas na moral e na ética do colonizador). Nessa medida, acrescentamos a reflexão de Marcuse (1969, p.20),

---

<sup>67</sup> Caetano Veloso, *Beleza pura*, LP Cinema Transcendental, 1979.



[...] novas necessidades vitais tornam possível, enquanto forças produtivas sociais, uma total transformação técnica do mundo da vida; acredito mesmo que novas relações humanas, novas ligações entre homens, só poderão se realizar em um mundo assim transformado. Transformação técnica, disse eu; também aqui pretendo me referir aos países capitalistas altamente desenvolvidos do ponto de vista tecnológico, nos quais uma transformação significa eliminação dos horrores da industrialização e da comercialização capitalistas, reconstrução total das cidades e restauração da natureza.

4. do abandono dos sentidos objetivos listados no item 3 (“a luta, a raça, a palavra e a cana / Que se expandem pela estrada / Incrível , raça sem raça / se pode e não me espera!”) e da exaltação à subjetividade expressa nos procedimentos miméticos que o eu-lírico articula na construção de uma (id)entidade mítica – suscitando a forma erótico-estética da construção desta qualidade – contida em (“A própria do retrato/ A deusa do relato / Com arca de idéias / Aurora, breu e claro dia”). Versos construídos, exclusivamente, através de sintagmas nominais em que predomina a marca da subjetividade como qualidade e, mais uma vez, com a presença do uso de um nível de linguagem informal própria do grupo contraculturista: “arcas de idéias” fazendo alusão ao livre-pensar e a criatividade e “breu” querendo insinuar escuridão ou perda da consciência.

As dinâmicas internas na construção do espaço simbólico referenciam metaforicamente a estética marginal que a produção poética de Lucy Brandão pretende como condição de existência. O poema, na sua condição de repente urbano, ligado à incidência da presença cênica do eu-biográfico consciente da *performance* como acontecimento estético, desloca-se culturalmente da sua condição de ser só poema para se tornar manifesto contra a posição das tradições locais. A incidência da estética marginal aqui presente assume necessariamente os reflexos do eu-biográfico que, na condição de contraculturista, assumia toda uma ética de grupo, o que implicava uma sexualidade sem fronteiras. Lucy Brandão assumia essa estética da existência com sua bissexualidade, com o consumo de álcool e outros entorpecentes, com o ócio e a maneira *beatnik* de andar por aí. Ao reunirmos todas essas marcas de sua produção poética, alimentada por diálogos tensos *in loco* com as realizações políticas e culturais de natureza criticamente metropolitana, a produção poética de Lucy Brandão torna-se agressivamente lírica e constitui-se de forma dissonante em relação a essa tradição. Na medida em que sua obra incorpora as vozes da modernidade através de sua base interativa e da contracultura, seus repentes transculturavam pelas pulsões que sua presença cênica pretendia realizar esteticamente como vanguarda do “diferente”. Vale observar o

fragmento da entrevista de Almir Guilhermino, amigo da poeta e doutorando em literatura brasileira:

[...] dentro da poesia, nos lugares como mesa de bar ... na rua ... em que ela produzia:: o interessante da Lucy é que ela provocava, com a poesia dela, a reação que muitos gostariam de responder a tudo (\*\*\*) mas sempre havia um complemento que fosse as pessoas dizendo do outro lado uma poesia ou se fosse transmitindo através de um gesto ou de chegar a ela e dar aquele abraço [...] fiz uma coisa que acho muito parecido com ela [...] é o “Sem Saída” [...] “quando mordes, beijas por acaso a boca, que louca e a vida é o nó na garganta onde eu guardo meus segredos, meus desejos, minha ira, quero gritar, não deixas, tento escapar, que gueixa, como podes viver dias e noites, noite e dia, com teu corpo enroscado no meu corpo feito copo onde giro, giro, giro e não há volta, e não há(\*\*\*\*) quem és tu que sufoca teu sufoco, ou com enfados, com meu choro, mas me pedes em plena luz, me deixando sem saída e se um dia este copo estilhaçar? E me lançar de casa para a avenida que diga, ou melhor quem assina, com que boca vou à Roma sem vontade, com que olhos, com que braços, com que pernas, tomo rumo a liberdade que roubastes ou por descuido já perdida. Nada a temer.”

No momento histórico em que o projeto poético de Lucy Brandão desponta no horizonte, segunda metade da década de 70, a literatura alagoana em seu contexto sociocultural está envolvida por uma necessidade de articulação com outros centros redimensionados através de outras instâncias maiores: o evento da globalização. A presença das vozes da contracultura torna-se extremamente significativa para a demarcação estético-política do projeto poético de Lucy Brandão. Nesta perspectiva, e aí estamos nos referindo a uma perspectiva política antes de tudo, o projeto poético de Lucy Brandão responde às vozes da contracultura, em sintonia com tantas outras no Brasil, com o bem marcado contraponto da modernidade, a necessidade de ruptura, de quebra e negatividade lírica. Radicalizando numa estrutura sociocultural extremamente conservadora, o projeto poético de Lucy Brandão bate de frente com a tradição marcando sua marginalidade com a dificuldade de publicação e acesso ao cânone local. Assim sendo, este projeto poético que aqui estamos destacando assume sua posição de vanguarda na literatura marginal alagoana<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Seis meses antes de seu falecimento de Lucy Brandão, ela me procurou e, após indagar se deveria publicar seus poemas, pediu-me que fizesse uma pequena revisão e arrumasse alguns problemas que eu encontrasse nos poemas que ela já havia datilografado. Em pleno século XXI ela ainda não tinha um computador. Talvez estivesse sendo marcada aí uma linha divisória entre a situação de marginalidade, que sempre conferiu o belo como prazer estético a sua produção, e algo novo que, provavelmente, aconteceria. Não sabíamos que ela era portadora do HIV e acreditávamos que o excesso de medicamentos que ela vinha tomando, e que causou os problemas estomacais que a levaram à hemorragia, era devido a outro problema menos relevante.

As vanguardas levaram ao extremo a busca de autonomia da arte, e às vezes tentaram combiná-la com outros movimentos da modernidade – especialmente a renovação e a democratização. Seus dilaceramentos, suas relações conflituosas com movimentos sociais e políticos, seus fracassos coletivos e pessoais, podem ser lidos como manifestações exasperadas das contradições entre os projetos modernos. (CANCLINI, 2003, p.43).

Esta transcendência do inconformismo estético, que as vanguardas veicularam em suas éticas, levou a história da arte alagoana a uma quebra de paradigma, arrastando os sujeitos a compartilharem as novas propostas. O grupo “Vivarte” é um claro exemplo das posições políticas que conduziram a esse liame estético. No entanto, estamos em um determinado momento dessa história, em cuja configuração sociopolítica e cultural se insere o ofício de poeitar, herdeiro de uma condição de vanguarda estética que faz da ruptura basicamente uma convenção: “a tradição da ruptura” (CANCLINI, 2003, 45). Assim sendo, conforme colocamos há pouco, o poema “*Não venci*”, através da metalinguagem, é um levante dessa condição de vanguardista: o projeto poético de Lucy Brandão praticamente persegue esteticamente sua condição de marginal. Como já foi colocado anteriormente, essa condição caracteriza-se pela posição transculturada que se estabelece entre o eu-biográfico e o eu-poético na construção cênica dos repentos urbanos que Lucy Brandão produzia na cidade de Maceió.

A produção lírica em forma de *take*, perceptível em sua condição não somente de repentista, mas também de poeta, transcende os limites da oralidade e frequenta o texto escrito apreendendo algumas vozes da *media* e projetando-as em outros espaços comunicacionais. Seu último trabalho com colagens, espécie de colagem buscando poemas visuais, é construído no lado externo de uma garrafa: se lançado ao mar ou na lagoa de Mundaú não chegaria ao outro sem ser atingido em sua materialidade. Alguns aspectos são extremamente significativos nessa produção:

a) o tipo de garrafa, cujo material é de barro, resgata o artesanato local, fato esse que confirma a busca contraculturista pela plasticidade da cultura popular na América Latina quando pretende transgredir, por via de acontecimento estético, o espaço da tradição conservadora. Cabe salientar que as colagens, em geral coloridas, buscam seus motivos e formas nas produções midiáticas e, nessa perspectiva, evidenciam o transe transculturador entre a cor local e a pulsão modernizadora;

b) bem mais comum seria encontrar algum produto literário ou textual qualquer inserido em seu interior e com lacre para não danificar, boiando pelos rios ou mares ou

transitando pela sociedade, a inversão desse processo aqui adquire certo valor paródico enquanto jogo demoníaco dos procedimentos intertextuais – este valor submete sua estética à violência das condições de espaço e tempo, posto que nenhum material protetor foi utilizado em um sentido preservacionista. Atentemos para o fato de que os repentes também podem se perder no tempo, aquilo que os preserva é certo estado de memória que também se estabelece pela perda de outras faces da mesma;

c) enquanto forma, observa-se uma qualidade erótico-estética quando, atentando para o objeto fálico, percebe-se que a única face descoberta da garrafa é a extremidade do bico, pois todo o resto encontra-se encoberto pelas colagens como uma pele lisa em papel-revista – tipo plastificado – cujos temas sígnicos constituem uma tensão entre o público e o privado;

d) a superposição das imagens e textos confere ao objeto de arte uma aura surrealista a partir de sua quebra de perspectiva.

Observemos algumas fotos desse objeto:















(Documento 18)<sup>69</sup>

Através de um resgate histórico podemos perceber que este evento foi de certa forma, efetivado por Lucy Brandão, mas, provavelmente, há de se considerar que muito dessa vanguarda foi silenciada pois

A frustração dessas vanguardas foi produzida, em parte, pela derrocada das condições sociais que alentaram seu nascimento. Sabemos também que suas experiências se prolongaram na história da arte e na história social como reserva utópica, [...] sobretudo na década de 60, encontraram estímulo para retomar os projetos emancipadores, renovadores e democráticos da modernidade. Mas a situação atual da arte e de sua inserção social exhibe uma herança lânguida daquelas tentativas dos anos 20 e 60 de transformar as inovações das vanguardas em fonte de criatividade coletiva.” (CANCLINI, 2003, p.44-45).

A construção de uma “nova necessidade” é identificada, assim, e *performatizada* pelo sujeito-artífice em seu poetar: a de ser “mutante”. Poetar: alquimizar mutações. Poeta mutante. A necessidade de ser mutante aqui foi garimpada na reserva utópica sedimentada desde a chegada dos portugueses quando o próprio processo que envolveu “os novos descobrimentos” implicava desde já uma atitude moderna. Os aborígenes ainda não

<sup>69</sup> Este material fotográfico, produzido por Rogério Maranhão, está editado nos anexos eletrônicos.

conheciam esta idéia de “novo”. Com o evento do romantismo, as tendências independentistas, nacionalistas e libertárias operacionalizam os “avessos” ou, no mínimo, a “necessidade” destes. É justamente no início do século XX – modernismo brasileiro – que este “avesso” é mimetizado e faz do sentido nacionalista signo da modernidade estética. Como tal modernidade é em essência uma reserva utópica, essa, como o próprio poema afirma, se realiza pelos “avessos”: pela dissonância tensa do que é ser o diferente. Esse ininterrupto fluxo da consciência de ser mutante implica uma vocação constante à quebra – “tradição da ruptura” – que faz da produção poética de Lucy Brandão integrante das manifestações de vanguarda que se originaram das investidas das pulsões que a modernidade lançou sobre a lírica local. Ser mutante implica libertar-se de uma tradição a partir de uma vocação para a construção de “diferenças qualitativas”. De acordo com Marcuse (1969, p.24)

[...] o conceito das necessidades e da diferença qualitativa [...] se relaciona muito estreitamente com o problema da transformação. Um dos fatores principais que impediram, até agora, a transformação (já objetivamente na ordem-do-dia há algumas décadas) foi a ausência da necessidade de transformação, a sua repressão. Em suma, nos grupos sociais que podem ser considerados portadores dessa transformação, faltou a capacidade de sentir-lhe o salto qualitativo.

Lucy Brandão, na produção de seus repentes urbanos, torna a dissonância uma pulsão marcante e soberana como signo de modernidade através da negatividade lírica; esta assume sua particularidade estética quando hibridizada por sua presença dramática, posto que cênica, construindo tensões. Este negar como procedimento estético se prevê pela necessidade de mudança, porque o sentido transformacional é objetivo da lírica moderna. Essa negatividade lírica aponta para uma qualidade na produção poética de Lucy Brandão: a de não se estabelecer no centro das coisas.

A busca pela periferia dos objetos poéticos, a estetização da própria existência como periferia sociológica do mundo burguês e de uma cultura tradicional conservadora fizeram com que Lucy Brandão realizasse sua produção poética como capital cultural. Durante esse período, sua produção poética sustentou-se como marginal e híbrida, numa perspectiva transculturada, por trazer na sua condição de existência o perfil interativo dos “repentes” e a oportunidade *performática* da poeta *in presentia* estetizar sua existência. Sua produção poética e sua existência estetizadas virtualizavam-se numa mesma perspectiva constituinte, ou seja, ambas configuravam a presença da marginalidade estética vinda por intermédio do “diferente”. Nesta perspectiva podemos perceber uma sintonia (meta)crítica com o que

Canclini (2003, p.45) propõe com respeito ao impulso vanguardista dos projetos, que tantas vezes é incorporado estruturalmente às convenções e suas “formas mais frívolas da ritualidade” e

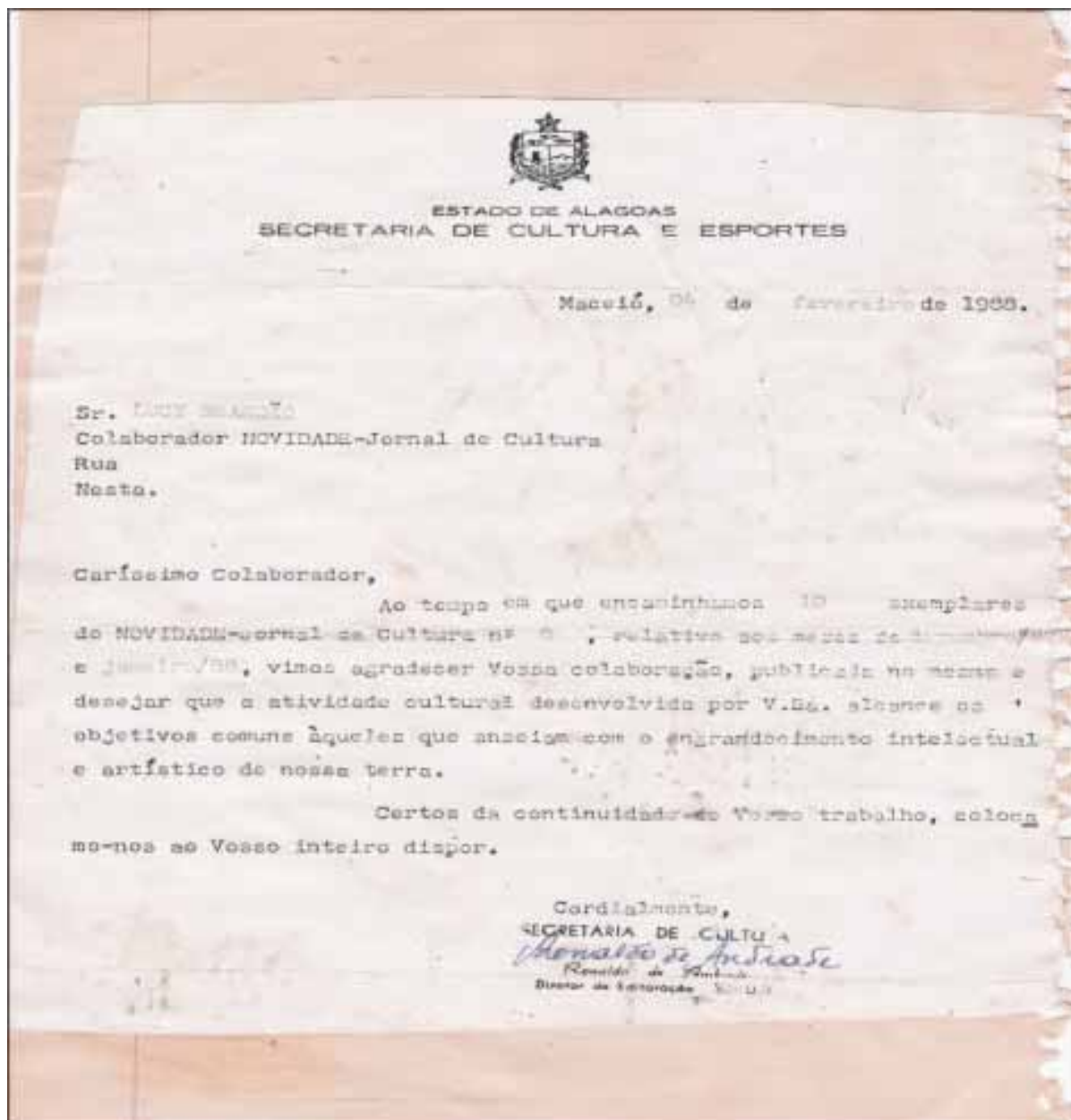
[...] para repensar – a partir do fracasso da arte de vanguarda – o declínio do projeto moderno. [...] Há um momento em que os *gestos* de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em *atos* (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se *ritos*. [...] Mas os rituais podem ser também movimentos em direção a uma ordem diferente, que a sociedade ainda rejeita ou proscreeve.

Como no poema “Não venci”, Lucy Brandão leva a termo a conseqüente condição de ser vitoriosa a partir da ética inaugurada com a pulsão contraculturalista. Sua atitude poética – incidente e cortante no espaço urbano maceioense que ostentava suas tradições conservadoras – promovia o incômodo que já se tornara patente do transe que sempre intencionava subverter os processos ritualizados na cidade oficial, muitas vezes, em diálogo claro com as concepções burguesas de perceber o universo da arte canônica em Maceió. É como se incidisse sobre a personalidade poética uma íntima necessidade transgressiva, nos termos de Hebert Marcuse, que transcendesse tanto o texto como a vida. E essa qualidade estética sustentada por Lucy Brandão motivava o procedimento da *mimesis* em seus repentes urbanos e, assim, realizava a modernidade estética que estamos apontando aqui como periférica, alternativa e marginal. A estranha vitória, apontada no poema “Não venci”, assume uma perspectiva marginal de se fazer literatura; isso implicava, antes de tudo, romper com os paradigmas tradicionalistas e conservadores, sustentáculos dos atos repressivos que circundavam a cidade oficial, e garimpar formas que conferissem prazer estético na transgressão à condição oficializada. Estar na periferia (est)ética traz um criticismo consciente de não se ambicionar o centro, mas sim de realizar um belo que desarticule esse centro ético-estético, e que faça dessas margens um outro eixo intelectual, mais vivo.

A vitória implicava projetar sobre as formas mais elitistas de divulgar e consumir a arte, o outro lado do espelho, às margens, em que transparecia dissonância, pois, o repente não era mais o mesmo e o texto dramático não havia passado pelo critério do mercado editorial. Do outro lado do espelho havia um produto híbrido em processo: o poeitar em movimento cortante de Lucy Brandão em que o eu-lírico e o sujeito-estetizado contido no eu-biográfico negociam com a atitude corporal transgressiva da autora o espaço cênico que abriga a *mimesis*. O eu-biográfico como sujeito-artífice *in loco*, no exercício de seu poeitar, ultrapassava essa linha divisória, subvertia o real e transsubstanciava-se através da cena

construindo o simulacro que negociava com o eu-poético a tensão contida nas variações performanciais do poema. O espaço estético contido nos repentes urbanos de Lucy Brandão era, na sua essência, virtual e interativo: diga de lá que estou dizendo de cá! Nesse sentido, o prazer estético na recepção se dava na expectativa do que os sujeitos, em sua base interacional, projetavam sobre as *performances*.

Na via da modernidade, a condição marginal propõe uma ruptura com os sistemas conservadores, base do mercado editorial. A obra de Lucy Brandão não foi publicada, então, reforça sua conduta como sujeito-artífice de poetar através dos repentes urbanos que ostentavam *performances* cortantes e provocantes. Configurava ela assim a estetização da própria existência – “fruto de experimentação e trabalho constantes, mas também de reflexão e juízo” (LOUREIRO, 2004, p.51). Sua negociação de imagem implicava um compartilhar ético dos objetos estéticos que seu poetar produzia e assim sendo ela construía assim seu capital cultural. Para exemplificar o tratamento que as políticas públicas conferiam às produções culturais alternativas locais, assimilando assim o poder sócio-político e cultural em determinar no mercado editorial o que seria literatura menor, atentemos para o documento abaixo e comparemos com o registro na moldura do poema “Não venci” registrado algumas páginas atrás:



(Documento 19)<sup>70</sup>

A partir da diagramação do texto percebe-se que se tratava de alguma carta padrão em que os dados eram preenchidos arbitrariamente sem a qualificação particular da produção do artista nem do ponto de vista biográfico, nem do estético-crítico, instituindo assim a distância

<sup>70</sup> “Maceió, 04 de fevereiro de 1988. / Sr. Lucy Brandão / Colaborador NOVIDADE – Jornal da Cultura / Rua / Nesta. Caríssimo Colaborador. / Ao tempo em que encaminhamos 10 exemplares do NOVIDADE – Jornal da Cultura nº 8, relativo aos meses de dezembro/87 e janeiro/88, vimos agradecer Vossa colaboração, publicada no mesmo e desejar que a atividade cultural desenvolvida por V. Sa. alcance os objetivos comuns àqueles que anseiam com o engrandecimento intelectual e artístico de nossa terra. Certos da continuidade de Vosso trabalho, colocamo-nos ao Vosso inteiro dispor. / Cordialmente, Secretaria de Cultura / Ronaldo de Andrade / Diretor de Editoração. (transcrição literal nossa – os locais destacados em negrito foram acrescentados a esse documento que parece ter sido padrão da referida secretaria)

limítrofe entre o poder hegemônico e aqueles que se subordinavam a essa prática de política cultural pública. Se observarmos a moldura citada acima, ao lado do poema “Não venci”, perceberemos a *via crucis* que a poeta Lucy Brandão, pois mesmo sendo pertencente à classe média alagoana, sobrinha neta de Théo Brandão, em pleno vigor de sua juventude, foi preterida por aqueles a quem ela procurou por possuir a condição para essa publicação. Vale a pena frisar que o poema “Não venci” está datado de 1978 e os registros de 13 de maio de 1989. O eu-poético afirma em 78: “Não venci / Mas só comigo venço. / Comigo tou / No escuro e claro dia”.

A condição identitária de colonizados que, de alguma forma, gera certa tensão dissonante ao dialogar com as origens da contracultura, submetida ao influxo da pulsão da modernidade que essa manifestação cultural abriga, faz com que, de forma análoga à gestação da contracultura na sociedade norte-americana – semelhança imperfeita –, desloque culturalmente os filhos da classe média alta do tecido social alagoano, numa atitude de rebeldia à tradição. Esse deslocamento identitário projeta sobre o espaço (est)ético local uma identificação com os signos culturais universalizados, abraça a negatividade lírica deflagrada pela noção de ruptura e independência que a modernidade confere à tonalidade estética de suas formas, conteúdos e manifestações expressivas e, também, traduz culturalmente essa manifestação estética<sup>71</sup>, inaugurando os descentramentos e o espaço contraculturista na cidade de Maceió e, até mesmo em outros centros urbanos do estado de Alagoas<sup>72</sup>.

As formas da contracultura, numa posição de vanguarda fomentadora de mais um processo de transculturação deflagrada nos anos 60 e sustentada até os anos 80 nos países em desenvolvimento como o Brasil, estabeleceram um diálogo com a tradição local, e daí nós percebemos que, estrategicamente, esses projetos estéticos encontram um espaço mais confortável às margens, no contraponto ao “oficial”<sup>73</sup>, confirmando sua proposta original como projeto moderno ao promover uma estética de dissonâncias – que se refletiam na estetização da existência – própria de movimentos que tendem às rupturas.

Nesta medida, ao fazer uso estratégico e formal do repente, Lucy Brandão desloca aquela prática simbólica para a vanguarda da literatura marginal alagoana urbana, ocupando com este grupo de contraculturistas um espaço sintonizado com influxos da modernidade

---

<sup>71</sup> Ver Tropicalismo.

<sup>72</sup> Um dos exemplos observáveis até hoje, neste caso, seria o “Bar do Paulo” em Arapiraca que detém até hoje esta tendência.

<sup>73</sup> Este contraponto ao oficial perpassa pela mudança de comportamento que apresentariam desde o uso de cabelos compridos, ao consumo de drogas, à liberação sexual, à defesa de bandeiras das minorias étnicas ou até mesmo das mulheres e gays, pelo uso de roupas “psicodélicas”, pelo prazer estético que o rock despertava, etc.

estética. Com este movimento, sua produção poética contribui para a atualização urbana do repente tirando-o de sua condição de ser sobretudo uma prática do campo, trazendo-o para o espaço urbano em suas múltiplas dimensões conceituais e, com isto, reveste-o com uma estética um tanto mais complexa, híbrida, posto que absorve a cena e o dramático nas suas realizações performanciais. Esta tendência já está avalizada por Canclini (2003, p.28) quando afirma que

Também na sociedade e na cultura mudou o que se entendia por modernidade. Abandonamos o evolucionismo que esperava a solução dos problemas sociais pela simples secularização das práticas: é necessário passar, dizia-se nos anos 60 e 70, dos comportamentos prescritivos aos eletivos, da inércia de costumes rurais ou herdados a condutas próprias de sociedades urbanas, em que os objetivos e a organização coletiva seriam fixados de acordo com a racionalidade científica e tecnológica.

## **2.2 – Utopia contraculturista, “repentes urbanos” e *performance*: estetização do desejo e a grande recusa.**

A presença cênica do sujeito-artífice, de sua voz e a construção multissígnica deste poetar, em princípio, assume a força incômoda de uma distopia para a realização dos conceitos impostos pelo *establishment*. Ao assumir-se poeta e repentista (atividade exercida em sua maioria por homens), ao romper os acontecimentos culturais com poetas inesperados e sem monitoramento prévio e ao sustentar uma biografia significativamente transgressora no que diz respeito às tradições locais sua produção poética (re-)semantiza a herança política de ser vista como maldita por uns e redentora por outros. Deste modo, o poetar da produção poética de Lucy Brandão não consegue, nem sequer pretende, libertar-se dos limites possíveis de aproximação entre o desejo psicodélico de subverter os significados hierarquizados da tradição e a entrega a uma pulsão cultural antropofágica da arte sobre a existência. “Sendo arte sou estética que realizo o mitológico caos que move o prazer de não assujeitar-se à tradição: sou contracultura” – diria o eu-lírico deste projeto.

A contracultura nasce no cerne de um desejo revisionista do mundo ocidental do exercício de seus poderes. Por entre políticas gestadas durante a guerra fria, que instituíam a opressão armamentista e o poder econômico como pilares da ética neocolonizadora, grupos “alienígenas” a esse contexto, em sua maioria formado por jovens, assumem uma atitude cortante, do ponto de vista moral, e rebelde, do ponto de vista ético. Seu berço, como já



citamos anteriormente, é o hemisfério norte quando da luta pelos direitos civis. Numa perspectiva histórica e cultural, a América Latina detém, em seu núcleo identitário, uma estreita intimidade com a configuração cultural do colonizador, posto que, enquanto abrigo para as várias “comunidades simbólicas” (HALL, 2003, p.49), os processos de descolonização não atingiram significativamente o âmago de seus sistemas ideológicos e organizacionais a ponto de se perceber uma quebra paradigmática.

Isso posto, acrescentamos que, a partir da década de 60, esse grupo de rebeldes acessa a reserva utópica que, em nossa região cultural, desde as pulsões independentistas do século XIX e nacionalistas do início do século XX, interpõe o eixo político-organizacional do *establishment* promovendo suas tensões. Tais tensões implicam a presença das vozes da modernidade que se fazem presente, que cobram seus espaços e, conseqüentemente, hibridizam suas identidades. A tendência em nossa região cultural, como marca da condição de colonizados, foi sempre perceber o eco dessas vozes como oriundas de um outro espaço identitário que não o nosso. Estamos marcados culturalmente por particularismos dominados pela tradição conservadora local e, “desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (HALL, 2003, p.69), o que muitas vezes, na contramão da modernidade, reforçou a herança cultural deixada pelo colonizador. A contracultura, opondo-se a essa herança cultural, instalase às margens dessas pulsões globalizadoras e, estabelecendo sintonias com as reservas utópicas sedimentadas em nossa região, inaugura novos processos de hibridação.

Chega dessa forma à cidade de Maceió “a utopia *underground*” provocando as identidades naquilo que elas de mais caro sustentavam em seu eixo de conduta: a ética conservadora. O desmascaro era a palavra de ordem e para tanto valia usar qualquer linguagem. A cultura deveria sinuosamente transgredir os sistemas. O sistema passa a ser visto como apodrecido, contaminado, incapaz de promover uma realização qualitativa da felicidade plena, sem exclusões. É preciso acabar com a opressão e é “proibido proibir”. As realizações contraculturistas disponibilizam um significativo acervo de liberalidades: o sexo é forma de prazer insuperável e gera amor sem discriminações entre macho ou fêmea, as comunidades são constituídas a partir de uma distribuição de bens generalizada, não somente o “*whiskey*”, mas também outras coisas podem ser o “maior barato”, as linguagens se desierarquizam e os sujeitos pluralizam seus discursos, muita música, muita poesia, muita arte e um novo jeito de corpo e todo o resto é tudo mais!

O poema “Quintais” confirma a configuração transgressiva dos conceitos adotados pela contracultura em defesa de seus referenciais utópicos.

Quintais

Os micróbios não estão no subsolo  
 Sim nos chinelos de cada um  
 Há em um pomar uma fruta  
 verde e macia  
 Há em certas terras querubins  
 de barrigas vazias  
 Há musas e moscas em cada boca roxa  
 Há quintais e muros sob a  
 derrubada ponte da agonia  
 Ah, ah eu serei o sol que  
 nasce às cinco horas  
 Serei o mar que enche  
 Leva pra longe  
 O cravo branco que estava  
 na lapela do bêbado  
 Serei eu sob qualquer  
 ameaça nata  
 Paro para ouvir o que o  
 silêncio diz  
 Nos terreiros os atabaques  
 estão a bater  
 As crianças choram pelo  
 que não sabem  
 Mas sentem.  
 O coral de grilos  
 cantam, cantam  
 Eu calo para ouvir a natureza falar.

Lucy Brandão (1984)<sup>74</sup>

O texto “Quintais” em sua estrutura formal declina de um poe­ta­r tenso com polaridades bem marcadas, sugerindo um jogo de deslocamentos de significados dos conceitos da tradição local, que não se pretende infectada em sua moral, para desestabilizar o leitor (ou receptor) e seu universo utópico, através de imagens impactantes. A dissonância lúdica, que aqui estamos nos referindo, obtidas pelo eu-lírico em sua estrutura formal, através das imagens insólitas contidas no verso, traz para a cena o universo conceitual da época sob o signo do desencanto – a moral conservadora vigente, por exemplo, mimetizada através dos signos contidos no uso do termo “micróbios”, deslocando seu campo semântico do plano denotativo para o conotativo, inserindo fortes componentes ideológicos – e a assunção das

<sup>74</sup> Os únicos exemplares que temos deste poema estão datilografadas ou em cópias de página de jornal que podem ser acessadas em anexo. Cabe frisar que a cópia do jornal “Extra” merece uma retificação no primeiro verso: “Os micróbios **não** estão no subsolo ...”.

utopias contraculturistas sob a forma de projeto realizável. O poema é iniciado por uma tonalidade discursiva que beira o “filosófico” e o “acadêmico”, compondo aqui o momento crítico do repente, onde o eu-poético preenche o espaço da *performance* com forte dosagem de negatividade lírica. Em seguida, conferindo uma tonalidade de desejo ao acontecimento estético, fazendo uso lírico também da negatividade, o poeitar que abraça o repente assume uma retórica fetichisante que, ao nosso ver, através de um procedimento mimético, apresenta-se sob o signo da grande recusa que foi a atitude contraculturista. Cabe-nos aqui lembrar Menezes (1994, p.90):

O comportamento antagônico se manifesta sobretudo com relação à tradição, ao passado, ao velho representado pelo academicismo. Desse antagonismo, surge nas vanguardas a fetichização do novo, que se estabeleceria como grande mito dos movimentos e que, nos anos do pós-guerra, se tornaria o dado sobre o qual giraria toda a crise da identidade e da própria viabilidade da existência do conceito de vanguarda.

O poema inicia com dois versos bem marcados pela negatividade lírica: Os micróbios não estão no subsolo / Sim nos chinelos de cada um. Como afirma Hugo Friedrich (1978), esta negatividade não está presente para conferir ao lirismo uma tonalidade depreciativa mas, na verdade, para gerar uma “nova” realidade conceitual. Nessa perspectiva, a compreensão poética manifesta pelo eu-lírico pode assim ser lida:

1. “micróbios” presentifica-se no poema para marcar o daninho, o destrutivo, o doentio, o que ameaça um dado equilíbrio vital;
2. “subsolo” encontra-se marcado pelo seu valor metafórico em seu plano conotativo, fazendo alusão à “sombra”, a “esconderijo”, a “rechaçado” compondo uma suave crítica aos ecologistas,
3. “chinelos” apresenta-se como um metassemema que abriga nessa construção poética os semas do velho, do passo a passo marcado lentamente no caminhar humano, no interior, no nível privado, em casa e não nas ruas, sobretudo nos momentos mais solitários, com uma tonalidade envelhecida. Se reduzirmos a metáfora contida em “micróbios” – sob o olhar da tradição – como elemento contíguo ao signo de “marginal”, haveremos de perceber que esse sema “micróbios” funciona como produto/produtor dos valores distópicos de uma “política íntima” e que, aqui, virtualiza o prazer estético e, portanto, constitui o signo poético que move a *performance*.

4. não estão [...] / Sim nos [...]: esta sintaxe poética marca claramente as posições antagônicas, através da tensão dissonante que a imagem suscita, do ideário que sustentará o fluir poético do eu-lírico no poema – como que responsabilizando eticamente o indivíduo pelos deslizes cometidos e, assim sendo, identificando-os com a tradição de maneira provocativa. Assim, nessa acepção, as qualidades negativas *não* pertencem decididamente ao espaço considerado como “natural” – espaço sagrado da contracultura em suas dimensões éticas – mas à intervenção da ação humana neste espaço,
5. a expressão “cada um”, ao mesmo tempo em que implica uma condenação marcada pela atração da negatividade lírica contida em “chinelos”, denota uma responsabilidade conferida ao singular, ao pessoal e ao subjetivo com uma tonalidade de compromisso com a idéia relativa de “bem”.

Uma breve retomada do contexto sócio-histórico e cultural da época pode iluminar o trânsito semântico a que nos referimos há pouco no que diz respeito à apreensão da reserva utópica performatizada na produção desse repente por Lucy Brandão. A partir da idéia de “redemocratização” dos anos 80 no Brasil, com a implantação do modelo neoliberal nos discursos político-partidários, dois paradigmas teóricos se tornam intencionalmente visíveis e colocam em evidência a participação individual dos sujeitos construtores dessa democracia. Um desses discursos é recorrente do “eu fiz a minha parte e você faça a sua, assim construiremos uma sociedade melhor”. Um outro assume a raiz socialista dessa construção<sup>75</sup>. Maceió, durante toda década de 70, viveu os processos de hibridação motivados pela industrialização de seu espaço urbano tanto no que diz respeito à implantação da Salgema S/A como do novo modelo organizacional do fluxo de turismo local. Como já colocamos anteriormente, um dos fatores motivadores da entrada da contracultura no tecido social alagoano que se fez realizar como acontecimento estético, foi o espaço cultural gestado a partir dos transe transculturadores que esse processo de industrialização promoveu.

A contracultura aqui, numa posição de vanguarda, vai (re)construir historicamente o espaço para se (re)estabelecer o ideário socialista e, nessa perspectiva, seu potencial para romper com as estruturas sedimentadas pela tradição conservadora enche os olhos dos novos

---

<sup>75</sup> “[...] nas vanguardas o que se nota é que, enfrentando as contradições da sociedade industrial, a solução é vista na instauração de moldes civilizatórios nunca antes conhecidos – e aqui o socialismo se põe como opção utópica mais plausível dentro da utopia do futuro.” (MENEZES, 1994, p.93).

grupos, mesmo representando oligarquias já fixadas no panorama político em Alagoas, que ambicionam o poder político-partidário. No princípio, nos anos 70, um pequeno segmento dessa classe média alta assumia uma atitude vanguardista como representantes desse grupo de contraculturistas, em seguida esse grupo se fragmenta e negocia com os representantes do poder hegemônico a construção do trânsito dos modelos políticos para que, mais uma vez, não sejam penalizadas as oligarquias locais. Esse fato se realiza no final dos anos 80, com o projeto político do PSB e do PT e com a ascensão dos nomes, entre outros, de Ronaldo Lessa, Kátia Born e Heloisa Helena.

Tão logo a *práxis* socialista se torna apenas uma cortina de fumaça representada pela *media* para o controle das massas que, submetidas a um capitalismo cada vez mais enraizado na cultura popular, não percebe que a ação governamental no cumprimento de suas funções, naquilo que diz respeito à construção de uma economia sustentável, não alcançou o esperado. A qualquer reflexão pelos grupos a respeito dessa questão recupera-se discursivamente a noção de “utopia” ou, até mesmo, de que nunca se conseguirá alcançar o *status* organizacional do ponto de vista socioeconômico como o da “Suíça”. Interessante observar a analogia feita por esses dois conceitos: “utopia” e “Suíça”. Essa analogia, do ponto de vista semântico, passa necessariamente pelo crivo da cultura política da época que, em seus partidarismos, tentavam justificar a falência de seus projetos ou sustentar a face conservadora implícita a esse quadro ou sustentada por ele. De alguma forma isso se daria no mesmo. Já pontuamos anteriormente o que aqui atentamos para a contradição com a utopia contraculturista, posto que, como projeto, ela jamais assumiria essa negociação do espaço político e cultural se considerando sua natureza paradigmática. A (est)ética contraculturista mimetiza essa grande recusa ao *establishment* a partir do grande prazer que significa a transgressão como estratégia comunicacional. Nessa perspectiva, ela acessa a reserva utópica sedimentada em nossa região cultural extraindo o que nela há de mais radical, até porque, é desse ponto que se constroem seus princípios. Se o *establishment* vislumbra o lucro para a sustentação de suas políticas, o contraculturista busca-a no equilíbrio e responsabilidade social. O lucro para o contraculturista é um “micróbio”. Se o *establishment* assume a relativização das políticas de sustentação do meio ambiente com o processo industrial, o contraculturista subordina os processos de industrialização à defesa da ecologia. O processo de industrialização para o contraculturista pode se tornar um “micróbio” se não obedecer radicalmente a essa expectativa utópica. Podemos constatar isso através de produções poéticas de natureza

semelhante ao de Lucy Brandão, nascida para ser “filha preterida” da literatura oficial, na cidade de Maceió que, às margens, se fez vanguarda.

Prossigamos na análise do poema “Quintais” e perceberemos uma seqüência de versos iniciados pela construção impessoal do verbo “haver” na terceira pessoa do singular do presente do indicativo. Como linguagem, tais versos [Há em um pomar uma fruta madura (...) / Há em certas terras querubins (...) / Há musas e moscas em cada boca roxa / Há quintais e muros (...)] conferem uma continuidade a uma aura conceitual que o teor conteudístico dos dois primeiros versos do poema [Os micróbios não estão no subsolo / Sim nos chinelos de cada um] (pre)tensamente apresentam, evocando conceitos filosóficos e humanísticos pelo eu-lírico em níveis poéticos. Há algo de especial neste poetar, como que ritualizando essas sintonias “filosóficas”, com uma produção de subentendidos marcados por enunciados denunciativos e configuradores de uma natureza estetizada em tons descritivos, que ora atentam para o “mito do belo” (musas), ora para o sensorialmente desagradável (moscas), compondo imagens em dissonância.

O acontecimento estético, que aqui estamos colocando em análise, na aproximação entre o eu-biográfico e o eu-poético, estetizando a existência de Lucy Brandão, acentua sob a forma de repente urbano a tensão dissonante do ponto de vista lírico e, em medida equivalente, ao ponto de vista sócio-político e cultural. Isso nos leva a acrescentar que, estilisticamente, o eu-poético projeta-se num rompante sob o eu-biográfico e faz uso da expectativa sociológica e suas tensões coletivas do ponto de vista político e cultural para conferir sua particularidade estética que, como já afirmado, torna o repente urbano e moderno. Aproveitando a fala de Heloisa Buarque de Hollanda, em entrevista para a TV SESC/SENAC<sup>76</sup>, sobre poesia marginal e o comportamento de seus poetas, posição que a nosso ver se encaixa em Lucy Brandão: “poeta marginal – mãos ao alto!”. Militante da confluência de várias linguagens, fora dos interesses das editoras, o poetar em forma de repente de Lucy Brandão, no espaço urbano, realiza utopicamente seu lugar de poeta marginal, geralmente rompendo os protocolos em eventos da conservadora Maceió, estetizando, assim, sua existência em um confronto com aqueles sujeitos submetidos às circunstâncias mais autoritárias das ditaduras. Existir esteticamente incide em uma sintonia cultural de aproximações utópicas que (re)semantizam os saberes e os prazeres. Isto nos leva ao que afirma Canclini (2003, p.164) sobre a ação *performancial* que aqui o eu-lírico evoca:

---

<sup>76</sup> Ver arquivos da emissora do programa Literatura Marginal.

A contenção e o suspense, o que não se nomeia, são tão importantes como o que se diz. O sentido dramático da comemoração é acentuado pelos silêncios enquanto se oferece o palco ritual para que todos compartilhem um saber que é um conjunto de subentendidos. É certo, não obstante, que uma situação assim pode ter um valor positivo. Todo grupo que quer diferenciar-se e afirmar sua identidade faz uso tácito ou hermético de códigos de identificação fundamentais para a coesão interna e para proteger-se frente a estranhos.

Apesar da dificuldade em se recuperar a *performance* da autora em seu impacto oral, podemos, pela análise dos fragmentos poéticos, inclusive do poema que estamos analisando, e dos depoimentos de testemunhas sobre as *performances*, perceber a face vanguardista que este poema assume e deixa bem marcada a sua vocação em produzir processos de hibridação. Nessa perspectiva, “o poema assim se ‘joga’: em cena (é a *performance*) ou no interior de um corpo e de um espírito (a leitura)” (ZUMTHOR, 2000, p.71). Esse fato cria um laço no que diz respeito à percepção estética entre o eu-biográfico e o eu-lírico, sendo esse último, pela sua presença marcante na cena que sustenta os repentes, o responsável pela estetização do primeiro.

Lucy Brandão era poeta e repentista urbana assumida na cidade de Maceió. O aceitar do eu-lírico esse se lançar, Lucy Brandão sutilmente se expõe sobre a expectativa do outro (o sujeito leitor, receptor nada ingênuo diante da ação dialógica da leitura produzida a partir do texto e da cena), e provoca no corpo desse leitor uma energia desalienadora. Afirmamos “energia desalienadora” pelo fato de suas intervenções performanciais colocarem a recepção face a uma pulsão cultural que, pela base interativa que o repente nos impõe em sua forma, se insere necessariamente no acontecimento estético, seja por partilhar tais expectativas, seja por repudia-las. Essa assunção estética da recepção, por meio da percepção dos signos poéticos em operacionalização lírica, assume virtualmente o caminho do reconhecimento cênico da presença de Lucy Brandão, representante vanguardista da contracultura em Maceió, como acontecimento estético através da execução do repente, que faz da leitura do poema também uma *performance*, segundo Paul Zumthor.

Há de se considerar que a presença do eu-biográfico assumindo a cena, faz incidir nas possíveis *performances* a presença de um “tipo” contraculturista que sustenta o signo poético contido nos poemas. Esse “tipo” marca o acontecimento estético através das substâncias culturais que sustentam sua lírica, pois, segundo Zumthor (2000, p.40), “o que na performance oral pura é realidade provada, é, na leitura, da ordem do desejo”. Há uma cumplicidade cultural revelada poeticamente entre o eu-lírico e o eu-biográfico que incide na

estetização do desejo compartilhada através da *performance*. Nesse caso, a presença do eu-lírico está marcada também pela presença do sujeito estetizado existencialmente.

Nessa perspectiva, os signos poéticos contidos nos repentes urbanos de Lucy Brandão, como esse no caso, assumem, quando articulados pelo eu-lírico em tensão com o eu-biográfico, uma complexidade virtual que incide necessariamente no prazer estético. Esse prazer estético se democratiza, sobretudo, quando os sujeitos envolvidos compartilham o dinamismo cênico evocado pela *performance*. Esse compartilhar a *performance* só se sustenta a partir da identidade cultural assumida como uma utopia ou uma distopia pelos sujeitos da base interativa. Por exemplo, quando o eu-lírico dissemina poeticamente os signos contidos no verso “Os micróbios não estão no subsolo / Sim nos chinelos de cada um”, ele cobra da ação performancial dos sujeitos envolvidos no acontecimento estético um posicionamento crítico que tende a provocar um desconforto que faz com que esse sujeito ou assuma a isenção de sentir-se envolvido com o daninho (micróbios) ou a incômoda posição de ter que se sentir daninho. Interessante perceber que, alguns anos depois esse poema foi publicado pelo jornal “Extra”<sup>77</sup>, conhecido pelo seu caráter e função denunciativa na cidade de Maceió, e foi suprimido do verso o advérbio de negação “não”. O verso fica assim: “Os micróbios estão no subsolo / Sim nos chinelos de cada um”. A retirada do advérbio interfere no teor agressivo que interpõe o valor *underground* necessário à performance do poema. Aliás, passa a ser um outro poema.

Este poema nos parece uma amostra significativa para a percepção dos elementos *performanciais* que marcam a produção poética de Lucy Brandão, sobretudo se atentarmos para como ocorre a superação do real e o acesso aos níveis utópicos aqui mimetizados. A *mimesis*, que sustenta esse poema, desnuda as utopias que veiculam a estetização do desejo na produção poética de Lucy Brandão: natureza e cultura se harmonizam existencialmente. Em termos de linguagem, é cabível perceber – como já colocado anteriormente – o uso de presentes do indicativo (...Há musas e moscas em cada boca roxa...) em todos os momentos que descrevem e sugerem imagens conceituais. Estas operações estéticas conferem uma tonalidade universalizante do *locus* dos conceitos evocados ao perceber o singular, ou seja, o eu-lírico constrói a particularidade estética do poema a partir do trânsito de expectativas entre o filosófico, o real e o desejo. Esse trânsito se dá através das tensões dissonantes como abaixo elencamos:

---

<sup>77</sup> Jornal Extra, Maceió, 24 a 30 de agosto de 2003, página 22, Cultura.



- a. entre “verde” e “macia”, produzindo incômodos sensoriais através da qualidade de “verde” em oposição à “maduro”, evocando o “olhar” como forma de apreensão estética (não há contato tátil) e através de “macia” evocando o sentido tátil-degustativo para a apreensão estética da outra face da dissonância lírica;
- b. o deslocamento do campo conceitual de “querubins” subvertendo o que nele há de sublime para o espaço material evocado por “terras” e “barrigas vazias”;
- c. os contrapontos míticos contidos em “musas” (o belo) e em “moscas” (o asqueroso e infecto) a partir, também, da apreensão estética através da sensorialidade contida em “boca” (implicando tanto oralidade como acontecimento degustativo) e “roxa” (novamente o uso do olhar que implica um distanciamento do prazer estético, sem contatos táteis, o que pode estar analogamente posto em relação aos “preconceitos” tão combatidos pela ética contraculturista – cabe lembrar que essa cor para a tradição religiosa está vinculada à morte de Jesus e para os contraculturistas ao “psicodélico”);
- d. a *mimesis* dos projetos urbanos em decadência na metáfora contida em “quintais e muros” (espaço privado) e “ponte da agonia” (espaço público) marcada por “derrubada”;
- e. a natureza como referencial utópico (“eu serei o sol [...] o mar [...] o coral de grilos”) mas também a cultura colorindo esse referencial (“o cravo branco que **estava** / na lapela do bêbado [...] Nos terreiros os atabaques / estão a bater / As crianças choram pelo / que não sabem / Mas sentem”) costurado pela subjetividade contida na estetização do desejo em “Serei eu sob qualquer / ameaça nata” e arrematado pela mitificação da natureza em “Eu calo para ouvir a natureza falar”.

As tensões dissonantes decorrentes da coexistência do tradicional e do moderno configuram no verso “Há musas e moscas em cada boca roxa” uma qualidade sinestésica que com frequência transita em outros objetos poéticos do projeto de Lucy Brandão. Recortemos primeiro os termos “musas” e “moscas”:

1. ambos implicam uma condição aérea – de vôo – como signo poético, sendo o primeiro no âmbito do sonho e do desejo (musas / utópico) e o outro, sobre o que está materialmente morto e em decomposição (moscas / distópico). A presença da morte, aqui como negatividade, adquire uma força lírica preponderante traduzida

- pelo uso de “moscas”, inclusive pelo fato de ela conferir ao signo poético o aspecto cronológico do recente e da presença do objeto em putrefação (o palpável);
2. ambos possuem uma representatividade mítica antagônica pelas suas substâncias visuais (o belo e seu avesso), olfativas (o agradável e o apodrecido) e táteis (o macio e o asqueroso);
  3. ambos configuram a tensão dissonante através de procedimentos metafóricos entre o utópico e o distópico, implicando aqui o transe lírico como ocorrência em um mesmo objeto estético
  4. na medida em que estamos tratando de uma repentista urbana, consciente de seu lugar no mundo como poeta contraculturista e militante das transgressões, que estetiza sua própria existência como sujeito-artífice de sua produção *in presentia*, cabe aqui a leitura efetuada pela Dra Ildnei Cavalcante que percebeu a *mímesis* de “musas sufocadas pelas forças da ditadura que encheu “*as bocas de moscas*” ao assassinar artistas, poetas e sonhadores”.

Podemos avançar um tanto mais significativamente se realizarmos uma leitura do sintagma “em cada boca roxa”:

1. “boca” implica deixar implícito “dizer”, assim como também “respirar” quando impossibilitado de usar as “narinas” ou, até mesmo, “comer” (eis aí o sensorial revelando-se através do paladar);
2. “roxa” determina e qualifica o signo poético com semas que evocam “cianose”, “asfixia” e até mesmo “morte”, marcando um contraponto cultural com aspectos psicodélicos da contracultura a partir dessa cor (o sensorial aqui faz seu apelo pela presença do elemento visual);
3. “cada” retoma a marca da “singularidade”, da “subjetividade” e do “individual” (interessante observar a marca de oposição semântica que o eu-lírico constrói entre “cada” – a presença do pontual ao signo poético – e “certas” – a presença do relativo).

Atentemos agora para o verso: “Há quintais e muros sob a derrubada ponte da agonia”.

O plano referencial aqui se situa no âmbito do psico-social e do político:

1. “quintais e muros” ao mesmo tempo em que trazem à tona os sentidos da urbanidade cercando “o campo” [tradição (rústica) x modernidade (técnica)], esses a projetam, em se tratando de uma redução da metáfora, na noção de subjetividade –

marcado por “quintais” – o que estar por trás, o secreto e íntimo enfim, o que estar circunscrito pela noção tribal preservada no seio da tradição e seus instintos e o instinto reprimido<sup>78</sup>;

2. “derrubada ponte da agonia” uma metáfora incidente no signo poético que, fazendo uso da negatividade lírica contida em “derrubada” e em “agonia”, alegoriza o signo poético com semas positivos contidos no campo semântico de “alegria”, “realização”, “satisfação” e “prazer”;

3. “sob” e “ponte” retomam, em seus campos semânticos, os valores estéticos como desvios retóricos dos semas contidos em “*underground*”, que marcam poeticamente o ideário destacado pelo poema, sugerindo o “clandestino” e o que está à margem da cultura.

A sintaxe adequada do verbo haver reafirma a tonalidade filosófica do discurso assumindo esteticamente a projeção poética dos nove primeiros versos. No entanto, quando este “eu-lírico” lança um olhar sobre seu “vir-a-ser” repleto de previsibilidades, este “eu” incorpora uma construção morfossintática no futuro do presente (...serei o Sol.....serei o mar.....serei eu sob...) conferindo às expressões uma tonalidade de desejo<sup>79</sup>. Essa construção poética deste seu “eu-futuro” se metamorfoseia temporalmente com o presente a partir do momento em que começa a re-significar-se como interlocutor da própria natureza, usando o presente do indicativo (...Paro para ouvir o que o silêncio diz...Eu calo para ouvir a natureza falar.), em que a marcação deste “silêncio” reside em aspectos imagísticos de natureza étnico-históricos (...Nos terreiros os atabaques/ estão a bater...) e psico-sociais e culturais (...As crianças choram pelo/ que não sabem/ mas sentem...), “resíduos da realidade<sup>80</sup>” que colocam seu projeto poético em contato com um dos elementos norteadores da contracultura: a

<sup>78</sup> Marcuse fazendo uma leitura de Freud: “A história do homem é a história de sua repressão. A cultura coage tanto a sua existência social como a biológica, não só partes do ser humano, mas também sua própria estrutura instintiva. Contudo, essa coação é a própria condição do progresso. Se tivessem liberdade de perseguir seus objetivos naturais, os instintos básicos do homem seriam incompatíveis com toda a associação e preservação duradoura: destruiriam até aquilo a que se unem ou em que se conjugam. O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto da morte. Sua força destrutiva deriva do fato deles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como um fim em si mesma, a qualquer momento. Portanto, os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado.” MARCUSE (1981, p.33).

<sup>79</sup> “O futuro do presente simples emprega-se [...] como expressão de uma súplica, de um desejo, de uma ordem, caso em que o tom de voz pode atenuar ou reforçar o caráter imperativo [...]” (Celso CUNHA & Luís F. LINDLEY, 1985, p. 447).

<sup>80</sup> “A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama de realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. [...] Das três maneiras da composição lírica – sentir, observar e transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua”. (Hugo FRIEDRICH, 1978, p. 16-17).

natureza. Ainda em “O cravo branco que estava na lapela do bêbado”, segundo Cunha & Cintra<sup>81</sup> como valor afetivo, o uso do pretérito imperfeito confere uma presentificação do estado marginal ao verso – e, conseqüentemente, ao poema – que a imagem culturalmente sugere.

O conteúdo distópico contido nos primeiros versos do poema, registros comuns no projeto poético de Lucy Brandão, apresenta-se geralmente sob o foco da libertação, como que para emancipar os sujeitos envolvidos da perspectiva da tradição: “Os micróbios *não* estão no subsolo / Sim nos chinelos de cada um”. Fruto da pulsão colonizadora que se cristalizou na cultura do poder que se estabeleceu no Brasil, a “não-consciência” do estado das coisas é ferramenta de fundamental importância para a manutenção do *establishment*. Toda e qualquer pulsão que emancipe essa consciência hospedeira da cultura do colonizador dos valores por ele historicamente sedimentado, na forma de uma “contra-pulsão”, torna-se distópica para esse mesmo *establishment*. Percebamos que tais pulsões têm sido nutridas desde o século XIX quando, por ocasião das lutas contra o poder do colonizador na América Latina, assume-se o discurso fundador da independência. Em se tratando das décadas de 70 e 80 no Brasil, a cor dessa pulsão acentua seu valor distópico em decorrência da ditadura instalada politicamente no Brasil. A poesia marginal, por aqui produzida neste momento, abriga certo movimento emancipatório, herdado das tendências independentistas, que (re-)semantizam os movimentos básicos da modernidade local. Essa emancipação está impregnada por uma necessidade de potência que a tradição não percebeu e que a modernidade exigiu para se relacionar com as grandes discussões, tesouro que a contracultura na América Latina articula com maior complexidade devido a sua heterogeneidade pois

---

<sup>81</sup> “Por expressar um fato inacabado, impreciso, em constante realização na linha do passado para o presente, o IMPERFEITO é, como dissemos, o tempo que melhor se presta a descrições e narrações, sendo de notar que as narrações serve menos para enumerar os fatos do que para explicá-los com minúcias. “O imperfeito faz ver sucessivamente os diversos momentos da ação, que, à semelhança de um panorama em movimento, se desenrola diante de nossos olhos: é o presente no passado” (C.-M. Robert). (Celso CUNHA & Luís F. LINDLEY, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, p. 441).

[...]a tendência independentista que destacamos como orientadora do processo cultural latino-americano, sempre tendeu a selecionar os elementos que rejeitam o sistema europeu e norte-americano que se produziam nas metrópoles, arrancando-os de seu contexto e apropriando-se deles de um arriscado modo abstrato. Assim, o teatro latino-americano das últimas décadas absorveu a “comédia musical” norte-americana, mas do espetáculo *off Broadway*, como por exemplo, *Hair*, com uma mensagem crítica que se adapta às possibilidades materiais dos grupos teatrais e à sua vocação de crítica social.” (RAMA, 2001, p.265).

O eu-lírico, neste poema mais especificamente, experimenta a intimidade estética que o texto poético suporta como *performance* e que se dá tanto na presença cênica do sujeito-artífice, como através da leitura do sujeito que, querendo compartilhar do prazer estético, projeta expectativas interativas contidas no que está escrito. Os primeiros nove versos que detêm uma tonalidade discursiva filosófica, como que transitando pelo acadêmico e pelo político, são interrompidos por uma tonalidade discursiva mais no nível do desejo a partir da interjeição “ah”. O que queremos ressaltar aqui é que a primeira parte do poema deixa transparecer, através da impessoalidade, os registros escritos, enquanto a segunda parte, marcada pela interjeição e pelo pronome em primeira pessoa, os registros orais. Os modernistas, no início do século XX, fizeram muito isso. O experimento que o poema sugere parece registrar a percepção de uma identidade estética que domina o fluxo das energias interativas que é a base da expectativa de prazer estético dos sujeitos envolvidos nas *performances* obtidas a partir dos repentes urbanos, pois

A percepção é essencialmente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor. Mas nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo. A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flechas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar, de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, ultimamente, a busca do objeto. (ZUMTHOR, 2000, p.94-95).

A produção poética de Lucy Brandão desloca o repente, instantâneo, para o espaço urbano, construindo uma estética multissígnica que tende a provocar um transe através de *performances* cujo objetivo de forma geral era desestabilizar a recepção, acomodada ao

cânone poético vigente. Ora, nessa perspectiva, essa “cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio” encontrava-se contaminada pelos vínculos historicamente constituídos pelas pulsões do colonizador e isso se evidenciava, sobretudo, pela ditadura militar na época. Lucy Brandão, nas décadas de 70, 80 e 90, produzia poemas e os “lia” através da cena, interativamente, para o público, como para completar o seu ciclo poético. A presença da voz neste projeto e nas circunstâncias históricas que o sustentam – resíduos comportamentais de poetas pressionados pelo silêncio imposto pelo autoritarismo das ditaduras – tende a provocar na *anima* dos sujeitos em interação um insustentável desejo de (trans)parecer e compartilhar o “novo”, aliás, o incompreendido “novo” que *há* muito circunda os espectros distópicos dos conceitos cultuados pela tradição. Estamos tratando de uma geração que não tinha imprensa, portanto, enfrentava sérias dificuldades de constituir uma massa político-crítica. Ainda através de colocações feitas por Heloisa Buarque de Hollanda, essa geração tinha como objetivo o “levar a sério o trabalho de literato”. Lucy Brandão é um exemplo dessa modalidade de sujeito-artífice.

Podemos afirmar que os focos lançados sobre o “dizer poético” das vozes deste momento histórico no Brasil tornaram-se “valores estéticos” que se energizaram e formaram ambientes de sustentação para os movimentos básicos da modernidade (est)ética vigente neste período e em períodos posteriores. Nessa perspectiva é possível afirmar que estamos num momento de acesso intenso ao capital cultural sedimentado pela modernidade estética de outros momentos de nossa literatura. As vozes que ecoam desta sedimentação estão presentes na leitura de mundo destes sujeitos e, conseqüentemente, presentes não somente no trânsito do eu-lírico por este projeto, mas na projeção e percepção estética dos sujeitos em interação que compartilham o prazer estético mesmo quando efetuando uma leitura do texto. A importância cultural e estética das *performances* no projeto poético de Lucy Brandão já confirma seu espaço marginal, como propõe Zumthor (2000, p.102):

Tais são os valores exemplares produzidos pelo uso da voz humana e sua escuta. Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual.

Tais *performances* contraculturistas de Lucy Brandão atribuem uma nova roupagem formal à manifestação simbólica do repente, que oscila hibridamente entre o popular e o culto,

entre capturar as substâncias poéticas que o contexto sugere e o tecer um novo produto simbólico situado entre a cognição de uma lírica moderna e a tradução formal oral da estrutura dos “repentes”, (re)elaborando seus objetivos estéticos sem perder de vista o sistema funcional e estrutural de operacionalização como produto de uma cultura. O prazer contraculturista no seu nível utópico encontra a vida dentro da poesia. Esse prazer se dá necessariamente no espaço marginal, aqui entendido como dissonante e crítico. Estamos aqui, sobretudo, diante de uma poética do experimentalismo formal conforme expressa Menezes (1994, p.117):

A regra da inovação permanente, contida no experimentalismo das vanguardas, busca criar no receptor a mesma inadaptabilidade sentida pelo artista: o estranhamento que a obra de arte procura no seu observador é, em última instância, a sensação de inadaptabilidade do artista frente à modernidade de sua época. A obra nega-se enquanto produto de massa e de consumo, refuta os modos representativos de uma realidade em constante mutação e entra em contradição com certos aspectos presentes nas vanguardas que apontam para uma vontade de integração delas no setor da arte industrial, onde [...] seria possível instaurar o futuro no presente.

Essas instâncias experimentalistas da produção poética de Lucy Brandão são frutos das necessidades que impulsionam as culturas a se transculturarem e, assim, produzem qualidades estéticas em seus repentes urbanos que tendem a subverter o que está estável impondo um diálogo ético-estético tenso que, mesmo em face da rigidez cultural da tradição local, sua lírica de alguma forma impõe uma *sedução estética*. Assim se instauram inevitavelmente os processos de hibridação, que se dão através de uma percepção virtual, pois as linguagens em diálogo tenso se presentificam multissignificamente nos repentes urbanos de Lucy Brandão. O aspecto urbano desses repentes pode reconfigurar o movimento dos sujeitos do estado de conformidade para o de contraponto; esteticamente, realizam as tensões dissonantes ideologicamente mimetizadas a partir do complexo jogo realizado dentro das cidades que abrigam as tensões transculturais de pulsões mais regionalizadas *versus* as da modernidade.

A presença das vozes da modernidade está claramente marcada na prática destes repentes aqui urbanos, seja pelo ideário contido na cosmovisão do poema, seja pela estrutura formal deste ou, ainda, pelo funcionamento da linguagem em nível poético. Estamos diante, neste caso, de um projeto que opera multissignificamente seu poeitar articulando suas dimensões intrínsecas (sua natureza literária) e extrínsecas (sua natureza sócio-cultural) pelo

princípio da interatividade. O lirismo, que atravessa a produção poética de Lucy Brandão e se transforma em acontecimento estético, assume com bastante acuidade de sentidos visto que

Da perspectiva do artista, as performances dissolvem a busca de autonomia do campo artístico na busca de emancipação expressiva dos sujeitos, e, como geralmente os sujeitos querem compartilhar suas experiências, oscilam entre a criação para si mesmos e o espetáculo: frequentemente, essa tensão é a base da sedução estética. (CANCLINI, 2003, p.48-49).

É justamente na categoria *sedução estética* que fica configurado o contato do eu-biográfico estetizado em sua existência e o eu-poético, que traz para o acontecimento estético *in presentia* o despertar dos sujeitos envolvidos na base interativa dos repentes para o “alaranjado de sonhos”<sup>82</sup>, com os quais os sujeitos envolvidos se identificam culturalmente como em transe (e)utópico. Essa forma moderna, híbrida e multissígnica de ser enquanto cena e arte, insere o “repente”, que o projeto poético de Lucy Brandão vislumbra e as demais manifestações estéticas que o arrojo formal pretende-se como originalidade, no espaço urbano como um poetar que

[...]quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, constituindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos. (FRIEDRICH, 1978, p.16)

A escolha estratégica pelo “repente urbano” está aqui repleta de intencionalidades, suas performances preferem a cena teatral à do videoclipe, por exemplo, pois seu poetar garimpa suas substâncias *in loco* nos tecidos sociais cujas utopias e distopias entram em transe para serem culturalmente traduzidas para o universo da arte. Tais transe sustentam a partir das pulsões modernizadoras as substâncias culturais contidas nas utopias que politicamente propõem a ruptura e, nesse caso, a contracultura. Essa tendência em não abrir mão desse referencial utópico – contraculturista na medida em que assume por princípio a condição libertária na busca de sua autonomia e originalidade – marca não somente sua feição moderna como nutre a reserva utópica historicamente sedimentada em nossa identidade cultural. Nesta perspectiva acreditamos caber mais uma vez citar aqui Canclini (2003, p.49):

---

<sup>82</sup> Expressão metafórica apreendida da produção poética de Lucy Brandão e que aqui estamos destacando por suas relações tanto com os processos de hibridação como os referenciais utópicos. Poema sem título, único repente registrado eletronicamente pelo artista plástico Lula Nogueira, transcrito na página 150 do presente trabalho.



Nesse ponto, vejo uma continuidade sociológica entre as vanguardas modernas e a arte pós-moderna que as renega. Ainda que os pós-modernos abandonem a noção de ruptura – fundamental nas estéticas modernas – e usem imagens de outras épocas em seu discurso artístico, seu modo de fragmentá-las e desfigurá-las, as leituras deslocadas ou paródicas das tradições, restabelecem o caráter insular e auto-referido do mundo da arte. A cultura moderna se construiu negando as tradições e os territórios. Seu impulso ainda vigora [...] nas experiências itinerantes, nos artistas que usam espaços urbanos isentos de conotações culturais [...] e descontextualizam objetos.

### **3. Do poetar às *performances*: o diálogo entre as múltiplas linguagens e sedução estética.**

O eixo central de nossa discussão concentrou, até o presente momento, o olhar sobre essa tensão bipolar estabelecida entre a tradição cultural conservadora e a modernidade estética que a personalidade contraculturalista evocava como ruptura dessa tradição. Verificamos que o tecido social abre historicamente as portas para a industrialização (Salgema e o turismo, ênfase da economia da década de 80) fomentando as pulsões econômicas que virtualizaram toda uma ética conservadora, agora de face nova. Concomitantemente, as pulsões contraculturalistas – modernas pela noção de ruptura – dialogaram com esta tradição, estabelecendo as tensões dissonantes que a estética de Lucy Brandão mimetiza em sua condição de vanguarda marginal. A continuidade histórica, aqui, é condição existencial para a reserva utópica anti-fragmentar que a ética contraculturalista assume historicamente e impõe através de sua condição de vanguarda em meio à pós-modernidade. A título de exemplo, recortemos o tratamento dado às minorias pela modernidade contraculturalista que aglutinou forças – sem as distinções marcadas entre mulheres, negros e *gays* – para dialogar com a tradição “neoconservadora” (e não moderna), que precisava da fragmentação da organização social dos sistemas como pulsões que sustentassem as forças de seu poder político.

Como já discutido anteriormente, uma marca extremamente significativa observada em outros textos poéticos contidos na obra de Lucy Brandão é a tonalidade “guerreira” que o eu-lírico assume como discurso. Essa qualidade aparece nos signos estéticos que traduzem culturalmente a ruptura com o *establishment* e, nessa perspectiva, a negatividade lírica toma conta da cena, assume a qualidade erótico-estética que determina a base interativa. Sua existência estetizada em bares e nas ruas pelo desbunde e pela imagem de guerreira, nos

repentes, sua condição de sujeito-artífice, dissonante e crítico, incide como determinante de um prazer estético novo para o cenário da Maceió conservadora de sua época..

Essa marca permite que o sujeito-artífice da *performance*, em sua versão mítica de “guerreira”, seja capaz de desestabilizar a cosmovisão do público receptor, emancipando expressivamente a cosmovisão dos sujeitos que compartilham, por via da projeção, uma expectativa estética. Tal acontecimento estético, acrescentamos, político também em sua natureza, promove um ambiente inclusivo por intermédio da assunção dos sujeitos envolvidos no processo, das vozes que expressam revoltas, rebeldias e animosidades no interior do sistema cultural conservador imposto pelo poder hegemônico. Nessa perspectiva, observamos que a memória estética do grupo de contraculturistas maceioense acessa a reserva utópica historicamente constituída em nossa identidade cultural, herdeira das manifestações simbólicas do século XIX e início do século XX.

### **3.1 – Acontecimento estético, transgressão e política: o repente mais real tatuado na mente.**

Vejamos agora um de seus poemas produzido durante a *performance* de um de seus repentes urbanos produzida em uma pré-carnavalesca no bairro de Jaraguá na saída do bloco “Filhinhos da Mãe” no início do século XXI:

O Cú do Povo Clássico na Nação Caeté

Lucy Brandão (Maceió, 03/03/2000)<sup>83</sup>

Até que meus gritos cortem os oceanos, os punhos e os  
panos, encharcados do vermelho da vida que se esvai.  
O cú do povo, foi o repente mais real tatuado na mente;  
E não ficou só nos manuscritos, descrevi meu chorar.

Depois dos cânticos e sorrisos ...

Renasce e acorda o Poeta sã dos goles à mais.  
Revolta-se com a repressão e liberta a expressão,  
Com as performances mais ousadas e urgentes, uau  
o dialeto verdadeiro e baixo, grita: o cú do povo  
se espreguiça, ao som de Vassourinhas.  
A Nação é Caeté e os Índios são antropófagos.

Nisso o cú do povo: chiiia.

Balançando as ancas e as potrancas nos requebros car-

<sup>83</sup> Esta transcrição está tal qual a cópia datilografada e não revisada que, por informações extra-oficiais, era feita por sua última companheira Regina Carvalho. Alguns meses antes de sua morte, Lucy Brandão me pediu que fizesse uma revisão desses textos datilografados. Tal revisão não se concretizou.

navais, na festa da carne e da poesia à fantasia.  
 Os Filinhos da Mamãe, na praça ,no passo ,no pé ,  
 No olho:do cu do povo,que se amam,bebem e dançam  
 Nas ilusões dos folclóricos menestréis dos ritmos.

O texto acima representa com muita proximidade o contexto cultural de Maceió. Estamos nos referindo a uma pré-carnavalesca, já tradicional na cidade de Maceió que, na época, saía da “Nação Caeté”<sup>84</sup> e que hoje tem o Museu Theo Brandão como ponto de partida; trata-se do bloco “Filhinhos da Mamãe”<sup>85</sup>. Outro dado, desta vez de natureza política, é que o Partido Socialista Brasileiro (PSB) sobrevivia em média há quinze anos no cenário alagoano e muitos de seus integrantes e simpatizantes participavam do bloco.

O efeito de “transe”, entre o conceito de clássico e de popular, que confere à face estético-formal do poema sua validade híbrida, concentra sua força dissonante no uso retórico da expressão chula “cu do povo” e sua tensão no teor semântico-estilístico do conceito de “perversidade” que esta expressão abriga. O acontecimento estético contido no repente, além da forma com que são sustentadas as considerações temáticas por uma articulação mimética muito atrelada à cultura política da época e com uma negatividade lírica acentuada, encontra-se fortemente marcado pelas manifestações híbridas. No caso dos “repentes”, a hibridização se dá pelo cruzamento da linguagem verbal, da interpretação cênica e do registro escrito.

Atentemos para o fato de que a manifestação lírica aqui gestada *in presentia* e constituída como cena, marca fundamental da produção poética de Lucy Brandão, apontando poeticamente para as circunstancialidades de natureza étnica, histórica, política e cultural, incide sobre o evento carnavalesco na forma de uma pulsão crítica e negativa. Como frisamos ainda há pouco, o público presente no momento histórico da ocorrência desse evento, em princípio, seria os mesmos companheiros de outrora que compartilharam tantos outros acontecimentos estéticos na forma de repentes urbanos, deslocados de sua situação de origem como contraculturistas, mantidas apenas as condições existenciais inescapáveis. Estamos aqui nos referindo às questões de *status*, de vínculos com o poder hegemônico (desta feita compartilhando ideologicamente as posições conservadoras) e, salvo uma pequena parte do grupo no qual Lucy Brandão se inseria, bem sucedido economicamente. Lucy Brandão acentua, nesse repente, esteticamente, a tonalidade agressiva de sua retórica de rupturas.

<sup>84</sup> Bar no bairro de Jaraguá, ponto de referência e encontro de artistas e intelectuais da época (década de 90).

<sup>85</sup> Bloco carnavalesco organizado por Maria Beatriz Brandão Sá (Tizinha) logo após o término da temporada da peça “Estrela Radiosa” de Ronaldo de Andrade. “Mamãe” era uma boneca gigantesca, do tipo pernambucano, que o grupo doou para o bloco.

Canclini (2003, p.40) analisando a arte nas sociedades modernas pela “ruptura das convenções”, afirma que desta forma é possível que ela se torne um fato social, propondo que:

[...] os inovadores corrompem essa cumplicidade entre certo desenvolvimento da arte e certos públicos: às vezes, para criar convenções inesperadas que aumentam a distância em relação aos setores não preparados; em outros casos [...] incorporando a linguagem convencional do mundo artístico às formas vulgares de representar o real.

Dentre outras, essa marca dissonante – o uso da expressão chula “o cu do povo” – atravessa o poema como um “projétil” (FRIEDRICH, 1978, p.17), desarmonizando a aura daqueles neoconservadores através do teor discursivo agressivo que sustenta o transe em destaque. O alto teor dramático que se integra à cena popular, subverte a fantasia e acrescenta-lhe novos signos; estes, cheios de negatividade lírica, no ritual da alegria que representa a cena carnavalesca, muito a gosto da “lucidíssima” Lucy Brandão, retomam a transgressão como uma qualidade. Confirmamos a tendência de sua poesia deter uma forte energia transculturadora que, detentora dos fortes ecos da modernidade, torna-se tensamente híbrida, hibridizando-se *in loco*.

O transe transcultura, por exemplo, quando pára a “banda” para ouvir o poetar (Lucy Brandão tinha esta acurada habilidade de romper com as perspectivas ritualísticas planejadas com seus rompantes que a tradição conservadora entendia como “atentado”). Ele transcultura quando o ato da *mimesis* faz do poema mais um signo que desestabiliza o devaneio carnavalesco na avenida (*in loco*) ou, até mesmo, (res)semantiza seus aspectos mundanos com seu lançar-se lírico e dramático por entre outras cenas, sem querer encerrar aqui as infinitas possibilidades de análise dos efeitos performáticos de Lucy Brandão. A manifestação estética do eu-lírico, no instante deste repente, potencializa a atitude do sujeito-artífice, que insere e partilha o prazer estético existencialmente inserido no processo renovador e emancipatório contraculturista, naquele instante deflagrado.

A produção poética de Lucy Brandão é vanguardista porque é referencial de rupturas com o *establishment* e polêmica em seu lançar-se estético que aproximava o público da lírica contraculturista. No momento da produção desse repente, a contracultura apresenta-se dilemática, posto que a derrocada dessa vanguarda já havia sido sentenciada por alguns de seus adeptos, mas, como podemos observar, ela ainda estava presente em nosso cenário cultural híbrido. Nessa perspectiva, a produção poética aqui em discussão democratiza o espaço da arte em que se insere como fonte geradora de horizontalizações políticas; opondo-

se à marcante tendência verticalizadora das tradições locais, expande o campo de ação sustentável da ruptura como a cultura do novo que abriga o espaço existencial de nossas reservas utópicas.

A dura imagem, que remete ao baixo corporal, “cu do povo”, não traz em si um valor depreciativo, mas sim conceitual – o jogo da perversidade como alvo político e cultural –, muito próprio da estrutura da lírica moderna transgressiva que, segundo Friedrich (1978, p.19-20), “apresenta categorias predominantemente negativas”, que, por sua vez, “vêm empregadas não para depreciar, mas para definir”. Pontuemos os momentos que essa expressão é usada:

1. O Cu do Povo Clássico na Nação Caeté (título): como função o título geralmente remete ao foco das coisas, e ele aqui traz termos e sintaxe antitéticas, que nos parecem estar voltadas para o elemento da tradição conservadora (do povo clássico) e para sua desarticulação morfo-semântica. Percebendo que esse repente estava imerso no contexto cultural carnavalesco da elite burguesa maceioense, seu teor estético pretende-se dissonante ao que essa classe social representa como poder hegemônico, propondo termos e ações que desarmonizam o “clássico”. A perversidade suscitada pelo eu-lírico aí entra como elemento corrosivo, como que para fomentar a atitude transformadora (objetivo das artes modernas). Fica revigorada, então, a tensão identitária do público que, ao mesmo tempo em que assume e representa a classe que supõe identificar-se, renega-a e se cumplicia com o “povo nada clássico”.

2. Nos versos “O cú do povo, foi o repente mais real tatuado na mente; / E não ficou só nos manuscritos, descrevi meu chorar”, numa atitude romântica, de associar vida e obra, impõe liricamente à estrutura formal do poema os sentidos sócio-culturais que marcam historicamente a cultura política do poder hegemônico quando, construindo tensões, qualifica o repente, por exemplo, como uma manifestação cultural cognoscível e (in)-pressa na memória. Há uma valorização retórica das manifestações orais sobre as “manuscritas”, do oral sobre o escrito, do popular sobre o erudito, através da forte carga de emotividade conferida liricamente por “descrevi meu chorar”. A díade expressiva “tatuado na mente” associa grandezas antitéticas, que remetem ao corpo (tatuado) e ao espírito (na mente). O eu-lírico, aqui, inaugura uma interface híbrida com os signos (“povo”, “repente”, “tatuado”, “manuscrito” e “descrevi”), o campo mental (“real” e “na mente”) e o campo sensorial (“cú do povo”, “tatuado” e “meu chorar”) em seus conteúdos retóricos, só aparentemente díspares, se vistos separadamente.

A construção poética, disfarçando o apelo em uma tonalidade agressiva, confirma sua tendência à horizontalização política (pondo no mesmo plano o erudito e o popular) marcada às avessas do poder hegemônico. Essa assunção atravessa (podíamos perceber isso ao verificar os efeitos das *performances* de Lucy Brandão) as expectativas de um prazer estético transgressor. O público das *performances* de Lucy Brandão, sujeito que compartilha a expectativa de prazer estético e a qualidade erótico-estética, é convidado a experimentar a mistura democrática de signos adversos. Pela primeira e única vez, pelo menos o que podemos observar ao organizarmos o corpus dessa pesquisa, é feita referência explícita, no texto da poeta, ao fato de se tratar de “repentes” e de *performances* o que, em nossa análise, marca significativamente seus laços identitários com a tradição popular e seu compromisso renovador. Evidentemente, uma tradição popular atualizada no cenário urbano e na coexistência de outros signos.

3. Em “o dialeto verdadeiro e baixo, grita: o cú do povo / se espreguiça, ao som de Vassourinhas” há uma forte chamada de atenção para a questão da linguagem. Insistimos no apelo feito especificamente através do registro escrito do poema/repente que, durante a transcrição, apresenta graves desvios normativos. Acreditamos que se trata de uma tentativa de aproximação do texto reescrito aos registros orais, inseridos na cena como acontecimento estético híbrido. É válido observar que estamos em face de um registro escrito que valoriza sua (auto)transgressão e esse apelo chega até nós como se promovesse uma tensão com o registro oral e performático dos repentes urbanos *in presentia*, o que favorecia e adensava a base interativa do prazer estético. A interação nas relações sociais, no período mais fechado de nossa história, a ditadura, era tido como valor anti-utópico. Portanto, exercê-la em dissonância a tais circunstâncias implicava uma atitude transgressiva e isso, conseqüentemente, projetava, sobre a intersubjetividade burguesa, incômodos ontológicos. Este apelo à atenção para as diferenças entre o escrito e o oral e suas atitudes transgressivas, com os desvios intencionais à norma culta, configuram a dissonância formal que está contígua às concepções líricas de Lucy Brandão. Não cremos ser ingênua essa transgressão às normas tão valorizadas pela tradição do poder hegemônico que, em seu capital cultural, já detinha a consciência das relações políticas entre língua, linguagem e poder. O uso da expressão chula “o cú do povo” instaura através do ato da *mimesis* o signo da perversidade social que não condiz com o universo utópico social-democrático. Isso revela uma tensão dissonante na forma de “mal-estar”, que todos vivenciam conceitualmente através de sua qualidade erótico-estética. Há uma marca conceitual significativa que atenta para as tensões entre o aristocrático e o burguês ao citar “Vassourinhas”, posto que o referido frevo pernambucano, muito popular,

ainda marca significativamente a intimidade local com a do colonizador. Essa intimidade se transculturou deixando na memória coletiva os signos que vinculam essa manifestação cultural como acontecimento estético tradutor e herdeiro de sua condição de província de Pernambuco. Há uma relação rítmica dissonante entre a atitude de “espreguiçar-se” e o frevo (“[...]o cú do povo / se espreguiça, ao som de Vassourinhas.”), implicando também o ato de “espreguiçar-se” estar associado ao sono, à cama e à preguiça. Há, nessa medida, uma referência à emancipação da situação de província de Pernambuco, região onde o frevo se desenvolveu.

4. A menção à formação étnica da cultura alagoana marcada pela prática da antropofagia faz que fique evidenciado o teor híbrido de nossa cultura nos versos “A Nação é Caeté e os Índios são antropófagos / Nisso o cú do povo: chiiia”. Ocorre, concomitantemente, uma menção tanto à origem quanto ao resultado, provocando uma tensão, na medida em que tal origem está marcada pelo signo de “nação” e o resultado por “povo”. O híbrido aqui apresenta-se como negatividade lírica acentuada pela noção de puro contido em “Caeté” e “índios”. Sendo a atitude antropofágica substância cultural da história da “brasilidade” – inclusive eixo temático do “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade, considerável referência do Modernismo Brasileiro – a atitude mimética aqui (in)forma a prática “canibalesca” produtiva como reveladora do conservadorismo moral e do decadentismo econômico que massacra a construção de uma identidade cultural local. O verbo “comer”, por exemplo, inerente à atitude antropofágica, implica um campo semântico vasto na cultura brasileira; e, quando empregado em camadas mais populares (tanto no sentido sócio-econômico como cultural) tanto pode referir-se à sobrevivência como à sexualidade. O uso das letras maiúsculas, o conceito de “nação” (não de tribo ou taba) e a marca da diferença entre “nação”, “índios” e “povo” polarizam as instâncias de poder excludentes e, evocando a dissonante lírica moderna, marcam a tensão que estetiza o verso “Nisso o cu do povo: chiiia”, e hibridizam o campo semântico da atitude canibal. O híbrido está, nessa perspectiva, fortemente marcado pelas forças resultantes dos vetores históricos e culturais da constituição originária da tensão que formou o povo brasileiro a partir da noção de colonizador e colonizado, do popular e do erudito e suas produções simbólicas.

5. Nos versos “Os Filhinhos da Mamãe, na praça, no passo, no pé, / No olho:do cu do povo,que se amam,bebem e dançam / Nas ilusões dos folclóricos menestréis dos ritmos”, ocorrem as tensas relações transgressivas entre a norma e o desvio: a sintaxe funciona normativamente na concordância entre “Os Filhinhos da Mamãe (...) se amam, bebem e

dançam” se assim recortarmos mas, quando o sintagma destacado se aproxima materialmente da expressão “No olho:do cu do povo,que” ela se corrompe (observem o uso dos dois pontos, a omissão do espaço antes do “que”, contradizendo as normas de pontuação e padronização tipográfica e provocando um efeito de estranhamento no que diz respeito à concordância verbal, anacoluto criativo, mas muito comum no usuário da língua portuguesa das camadas mais populares). A aliteração contida em “na praça, no passo, no pé”(e o campo semântico dos termos contidos no sintagma reduzido pelo campo cultural que o poema evoca), a predominância do plural nas construções morfo-sintáticas e o conceito de “povo” marcam significativamente a noção de “massa em marcha” que configura culturalmente o espaço utópico pertinente ao evento do Carnaval. A expressão “No olho:do cu do povo” caracteriza semanticamente o tom de perversidade que o poder hegemônico – aqui mimetizado através de “Os Filhinhos da Mamãe” – projeta na manutenção de seu *status quo*. Por fim atentemos para o verso “Nas ilusões dos folclóricos menestréis dos ritmos”: o eu-lírico evoca aqui não somente os sentidos identitários “puros” de “alagoanidade” como comunidade simbólica simplesmente, mas, predominantemente, aqueles contíguos aos que descendem – por laços familiares ou partidários – de Teotônio Vilela<sup>86</sup>, senador da república que questionou a ditadura militar a partir da década de 80 participou da articulação do PSDB. A palavra “*ilusões*” instaura uma negatividade crítica, e, ao mesmo tempo, nostálgica.

6. A relação de efeito do registro escrito nos conteúdos estético-culturais no ato da *mimesis*, como realce estético da produção oral, se instaura através do marcado jogo das alegorias (por exemplo, “Balançando as ancas e as potranças nos requebros car- / navais”) e nas transgressões estereotipadas dos recursos de linguagem. Cabe observar que, – acompanhando uma dinâmica de mutações perceptível nos outros poemas até aqui analisados –, o termo “cu” está grafado inadequadamente em todas as estrofes – e até mesmo no título –, menos na última estrofe. Não cremos aqui na ingenuidade da coincidência mas, sobretudo, na tessitura crítica que a transgressão impõe à negatividade lírica.

### **3.2 – Espaço urbano, cognição da lírica moderna e a utopia contraculturista na produção poética de Lucy Brandão.**

Cabe-nos apontar o fato de que Lucy Brandão – de certa forma intuitivamente – já vem anunciando, em mais um transe transculturador, que a tradição não escaparia à

---

<sup>86</sup> Chamado nacionalmente de “Menestrel das Alagoas”.



modernidade como veio emancipatório para constituir-se como vanguarda da literatura marginal maceioense, que dessa forma constitui

um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar. A *descoleção* dos patrimônios étnicos e nacionais, assim como a *desterritorialização* e a *reconversão* de saberes e costumes foram examinados como recursos para hibridizar-se. (CANCLINI, 2003, XXX).

Temos apenas um registro gravado em CD no início dos anos 90 dos repentes de Lucy Brandão – pelo menos o de que temos conhecimento até o presente momento – sendo esta mais uma marca de sua configuração como marginal. Vejamos então, a transcrição deste poema (verificar anexo eletrônico):

É onde partem todas as naus do cais  
 É de todas as naus que vêm os portugueses  
 E os descendentes de um partido  
 Em que o vermelho é o sangue  
 E assim se dá do sangue  
 Ao azul de ensolaradas manhãs  
 De uma avenida de uma quase paz  
 De um quase pôr-do-sol  
 Alaranjado de sonhos  
 De porto e pontos  
 Entre cardeais e estações  
 Sigo eu semente e flor  
 No alvorecer das manhãs brasileiras.

A expressão “manhãs brasileiras” constrói uma tensão entre sua referência ao programa radiofônico local trabalhado por Edécio Lopes, que divulga música popular brasileira e a reserva utópica nacionalista do Brasil como comunidade simbólica, mas “naus”, evidentemente, remete à cultura portuguesa. Mais que uma condenação, é a legítima presença da cultura portuguesa nos sentidos de nacionalidade constitutivos da identidade do povo brasileiro. Ela é herança e herança não somente de tradições importadas mas, acima de tudo, de um método de processar hibridações, pois como herança política do expansionismo europeu deflagrado na Península Ibérica no século XVI não nasceu uno e hoje. Híbrido por natureza, é também herdeiro do trânsito das políticas que cruzaram o Atlântico sul. O uso da expressão “naus” e “manhãs brasileiras” recuperam as considerações tecnológicas que esses signos abrigam e implantam a dissonância tensa entre seus momentos histórico-culturais. Há no repente em análise a construção de uma imagem poética que destaca essa tensão marcada

pelo colonizador e que acentua as posições entre o local, seus sentidos nacionalistas, e o global, pois

A identidade portuguesa não se limitava, assim, desde o início da expansão do estado mercantil e, depois, colonial, às de um Estado-Nação, territorialmente circunscrito. [...] Como decorrência dessa trajetória da expansão européia, em que os países ibéricos foram vanguarda, vieram se entrecruzar tensões ideológicas justificadoras de uma nova ordem mundial, impostas por uma perspectiva eurocêntrica. Tais tensões já eram supranacionais e envolviam seus atores numa ordem simbólica particularizadora: de um lado estava a ordem religiosa de base cristã, justificadora dessa esfera de poder – a expansão como forma de “salvação”, que dessa maneira ordenava o exótico, entendido como “perdição”. De outro, as tensões justificadoras do domínio político, econômico e cultural dos povos “descobertos”: através da empresa “civilizadora” do Ocidente. (ABDALA JUNIOR, 1999, p.21-22)

O texto de Lucy Brandão imputa, em princípio, uma expectativa dual de uma comunidade simbólica que, independente, firma uma posição distinta daquela configurada pela nação portuguesa e seus laços com as comunidades européias (“É onde partem [...] / É de todas as naus que vêm os portugueses”). A articulação dos signos, que vinculam poeticamente a expectativa de nacionalidade e utopia, confere à tessitura estética do poema, híbrida em sua natureza, sua posição de alteridade com relação ao colonizador, mas também, marca a jovialidade dessa descendência, posto que, por estas terras, outros povos já existiam. Da língua, que definitivamente marcará todos os espaços da “brasilidade”, à cultura, que incisivamente emoldurou as identidades, não podemos negligenciar o canal aberto no veio da América Latina que o povo português, na condição de colonizador, deixou como legado para o Brasil. Tal legado, já híbrido nas suas entranhas, fomenta novos processos de hibridações pela tendência expansionista. Realiza-se no poema, através da *mimesis*, histórica e culturalmente a condensação sígnica dos elementos constitutivos de nossa identidade nacional projetadas metaforicamente sobre o espaço urbano maceioense. A tônica do acontecimento estético, performatizável neste poema, perpassa pela noção de nacionalidade como uma comunidade simbólica nutrida através de um sistema de representações, posto que, segundo Hall (2003, p.48),

as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação* [...] a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*.

Nessa perspectiva, ser brasileiro, no poema, passa fundamentalmente por revelar na cognição de seu imaginário o trânsito de significados da representatividade portuguesa na constituição de nossa identidade. Tais significados, hoje hibridamente marcados e determinantes de novos processos de hibridação, possuem uma ascendência aristocrática (em se considerando os versos “E os descendentes de um partido / Em que o vermelho é o sangue”), uma paisagem urbana tropical e vivaz (“De uma avenida de uma quase paz / De um quase pôr-de-sol”) e uma reserva utópica que nos identifica como comunidade simbólica (“Alaranjado de sonhos / De porto e pontos”). Retomando ainda os dois versos iniciais, podemos detectar a alusão aos diálogos do mundo contemporâneo globalizado e sua recorrência ao processo deflagrado no século XVI, por muitos chamados de mundialização. Nessa perspectiva cabe atentarmos para Pizarro (2003, p.21):

[...] es necesario aproximarse a los procesos de globalización que en direcciones diferentes atraviesan al cuerpo social en la construcción de sus imaginarios; preguntarse cuáles son sus movimientos, los distintos tipos de hibridación que genera, las formas de ésta, su movimiento, sus límites, en el caso del continente. Pero con la conciencia del peligro de generalizar.

O eu-lírico no poema, ao referir-se à colonização portuguesa, acentua também a ação de seus descendentes, realizando, em nível poético, uma *mimesis* da sedimentação cultural de sua alteridade no espaço urbano maceioense. Ao promover uma tensão entre o sentido de nação advindo de portugueses e o de localidade a partir dos espaços urbanos da capital alagoana, Lucy Brandão recupera parcialmente a aura nacionalista, trazendo a nova face híbrida, contida em nossa identidade atual.

Lucy Brandão, nesse repente urbano, o único registrado em CD que conseguimos coletar para esta pesquisa, faz uso do termo “nau”, suscitando ao mesmo tempo um signo da tradição (escolha lexical) – que não implica necessariamente passado – e um da modernidade tecnológica (escolha conceitual), presentificando-o, como que para registrar o espaço identitário que a cultura portuguesa ocupa na construção de nossa comunidade simbólica. O termo “nau” associado ao verbo “partir” e ao substantivo “cais” marca a origem cultural do colonizador português e conjugado ao verbo “vir” e o adjetivo pátrio “portugueses”, delimita o espaço representativo de sua interferência política e cultural na formação do povo brasileiro. O aspecto temporal impregnado no substantivo “nau” imprime na *mimesis* do poema um teor poético crítico-negativo que faz realçar os sentidos de nossa nacionalidade. O eu-lírico, através dos verbos “partir”, “vir” e “seguir”, pontua o movimento, o trânsito e o ritmo que os demais versos sugerem em sua vitalidade. A tonalidade discursiva aqui está mais para um

espectro midiático, como que narrando algum fato urbano já familiarizado, do que para a “Carta de Pero Vaz de Caminha”, produzindo um efeito difuso no repente.

O teor crítico-reflexivo sobre o passado, presentificando seus signos, projeta, no uso do apelo cromático e estético ao “azul” e ao “vermelho”, o signo bipolar que marca até os dias atuais antíteses políticas. Lucy Brandão recupera com isso os semas da “aristocracia” versus o da “burguesia”, “capitalismo” em oposição à “comunismo” (até hoje uma distopia na identidade cultural maceioense) e, porque não fazer referência, na medida em que estamos tratando de uma contraculturista, às forças que sustentaram a Guerra Fria entre o “oriental” e o “ocidental”, representadas pela política neocolonizadora dos Estados Unidos da América e da União Soviética? Esse repente é construído na mesma década da derrubada do muro de Berlim, marco por demais significativo na história do mundo ocidental.

O lexema “nau” é extraído de seu contexto sócio-histórico e cultural e atravessa o repente marcando todo um trânsito conservador de ocorrências cotidianas que, num sentido metafórico, insinua a descoberta para dominar, o desbravamento para possuir e, até mesmo, a precariedade tecnológica. Os dois primeiros versos do repente (É onde partem todas as naus do cais / É de todas as naus que vêm os portugueses) e os dois últimos (Sigo eu semente e flor / No alvorecer das manhãs brasileiras) estão sintonizados esteticamente por construções semânticas que recuperam a cor do passado; os dois últimos pelas construções poéticas desgastadas (semente e flor) que aqui estão renovadas. Cabe-nos observar:

O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos. Por que não confessá-lo e fazer dessa confissão um ponto de partida? [...] É no seio dessa condição comum que o presente torna-se o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva; inversamente, a percepção do presente atenua-se e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado. (ZUMTHOR, 2000, p.113-114).

A noção de “partido” – inspirando o signo da democracia como substância utópica prescrita aqui pelo eu-lírico e garimpado no ideário da contracultura – marca esse repente com a dinâmica das transformações, posto que a cultura política maceioense está impregnada das tendências conservadoras e autoritárias. Como em “Não venci” e em “Quintais” – e este procedimento se repete em outros momentos – os poemas declinam de uma tensão poética linear com a tradição, gerando através do ato da *mimesis*, dissonâncias que vão corrompendo

essas estruturas, quebrando radicalmente suas cristalizações e, através de seus avessos (como anunciado pelo eu-lírico em “Não venci”), sedimentando seu bem-sucedido poético.

A estrutura formal desse repente pode ser considerada uma metáfora do trânsito que hoje ocorre no espaço maceioense da Avenida da Paz, diverso e marcado pela velocidade de quem está sobre as rodas, marginalizando os que estão a pé. Esse movimento urbano reproduz culturalmente o mesmo trânsito transatlântico entre Portugal e Brasil (Pindorama, Terra de Vera Cruz e Terra de Santa Cruz) colocando às margens aqueles que não dispunham de tecnologia suficiente para exercê-lo (negros e marginais europeus, por exemplo). Esse trânsito deixa evidenciada a bipolaridade “centro / margens” que integra o panorama urbano em Maceió, e que, de alguma forma, Lucy Brandão quis romper.

A textura cromática do poema parece-nos de alguma forma metaforizar o “arco-íris” como emblema cultural e, nesta perspectiva, evocar a atenção para o sentido da visão. Atentemos para o fato de que o “o olhar” é um dos sentidos cujo prazer estético não implica aproximações corpóreas, tornando imaterial o toque, portanto, o outro permanece como realização inatingível e idealização sonhada – “a reivindicação de um estado em que a liberdade e a necessidade coincidam” (MARCUSE, 1981, p.38). As experiências táteis não realizadas, de alguma forma, trazem à tona uma expectativa ou tensão sobre os contatos entre os corpos. Esse procedimento metafórico apresenta-se:

1. na forma enfática das cores fortes projetadas sistematicamente sobre o espaço aéreo (“vermelho”, “azul”, “alaranjado”);
2. no uso desses lexemas qualificados por prefixos que implicam trânsito conceitual em mutação (“ensolaradas”, “alaranjadas”);
3. na recorrência a imagens que projetam o horizonte no espaço urbano maceioense (manhã na Avenida da Paz, o pôr-do-sol sobre lado do DETRAN, o Cais do Porto, alvorecer);
4. na evolução do repente que líricamente se inicia com uma alusão ao passado de forma saudosista (“É onde partem”) e trágica (“Em que o vermelho é o sangue”) inspirando dor e lágrimas como sentimento nebuloso, marcando a mudança do “clima” (E assim se dá do sangue / Ao azul de ensolaradas manhãs) e, finalmente, na presença do “sol” tênue (“alvorecer de ensolaradas manhãs”).

O “arco-íris” é usado pelo movimento “gay” internacional: sua bandeira<sup>87</sup> é portadora do referido símbolo. Este apelo estético-formal de fazer uso do sentido da visão para provocar uma sinestesia, evidencia, através do conteúdo sócio-cultural e dos “resíduos de realidade” nos termos de Hugo Friedrich (1978), o que Carvalho (2003, p.32) afirma, pois: “[...] Em termos de linguagens, o homoerotismo se manifestaria numa poética do olhar, na insinuação de formas, na dança dos gestos e na possibilidade do encontro”. Parece-nos que o eu-lírico aqui se manifesta com bastante acuidade de sentidos.

Indo desta feita à constituição étnica do povo brasileiro, referindo-nos aqui à vertente afro-brasileira, o arco-íris é símbolo do “orixá” que no candomblé baiano é vulgarmente chamado de “*metá-metá*” e que é, tradicionalmente, conhecido como Oxumaré. Este, de acordo com a mitologia afro-brasileira, metade do tempo se manifesta como homem e metade como mulher. Há uma lenda na cultura popular local que diz que todo aquele que ultrapassar os limites do arco-íris é submetido tragicamente à mudança de sexo; e tal ocorrência para a tradição conservadora maceioense realiza-se como uma distopia na medida em que ameaça o *status* mitológico de “Adão e Eva” entranhada por intermédio da leitura oportunista da cultura judaico-cristã que jamais conceberia sua androginia<sup>88</sup>. Nesse caso, o poema, do qual aqui estamos propondo uma leitura, emblematiza essa consideração mitológica.

Se aproximarmos um pouco do discurso característico da região da cidade de Maceió, na década de 90, a que a poeta Lucy Brandão faz alusão – a Avenida da Paz, entre o centro da cidade e o bairro de Jaraguá –, perceberemos com muita clareza um envolvimento cultural direto das “*drags*” com a cultura afro-brasileira, ainda fortemente marcada pela marginalização. Essa situação de marginalidade cultural e econômica se estabelece nitidamente e podemos verificar suas instâncias híbridas e restritivamente hierarquizadas no espaço mundano de predominância negra e poder político masculino e marginal que se

<sup>87</sup> O poema foi construído no início da década de 90; o símbolo já existe desde a década de 60 com esse significado.

<sup>88</sup> “Qual era a natureza do primeiro homem? Conheceu ele a aspereza da solidão e da própria singularidade? Talvez observasse tantos animais entre seus semelhantes – cavalos, cabras, pássaros, répteis e peixes – que se admirava de se ver só. Nós pensamos na primeira estrutura afetiva e sexual de Adão em termos antropológicos, mas existe ainda um mistério mais obscuro que devemos encarar, quando se fala da primeira companheira do homem, de sua primeira esposa. É a mitologia bíblica que nos ajuda a imaginar Adão – em sentido psíquico – como um verdadeiro e real *androgginos*, isto é, macho e fêmea. No *Gênesis* I, 27 é dito: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea o criou”. É a passagem mais densa de mistério, pois introduz o conceito de androginia no indivíduo segundo o supremo princípio da harmonia total do Uno que é feito de Dois; mas é também conceito que consente perpetuar na terra – mediante a multiplicação da espécie na união do macho com a fêmea – a imagem de Deus, pois Ihe é semelhante. Adão trazia em si, fundidos, o princípio masculino e o princípio feminino e tais princípios só depois foram separados sucessivamente. Já está implícita a resposta: Adão teve *duas naturezas femininas*, duas companheiras. Mas procedamos com ordem ao analisar o mito da primeira esposa do homem. Muitas são as fontes que permitem ver, nas aparentes contradições dos vários capítulos do *Gênesis*, uma criação da mulher que respondia primeiro a motivações teológicas e, depois, a justificações antropológicas. Adão era em si andrógino.” (SICUTERI, 1990, p. 13-14)

revelam no nível do discurso<sup>89</sup>. É comum a comunidade *gay* local usar registros como “*ocó*” (ao se referirem aos homens, onde em outros lugares mais comumente chamariam de “*moleque ou bofe*”), “*taba*” (maconha), “*aqüê*” (dinheiro) e tantos outros que aqui poderíamos citar.

O hibridismo cultural também incide nessa identidade marginal através de uma religiosidade sincrética entre a católica e o candomblé (na cidade de Maceió também chamada de *xangô* que, originariamente, trata-se apenas de um *orixá*). A presença do grupo homossexual nos terreiros de candomblé local, independente de classe social, é bastante significativa neste momento da história da cidade, tanto numa perspectiva religiosa como numa atitude contestatória e de apoio à cultura afro-brasileira, espaço religioso relegado às periferias urbanas.

Esse movimento de “partir e vir”, ao recuperar um trânsito transoceânico que metaforiza o trânsito da tradição e do poder, presentifica-se, sobretudo em “numa avenida de uma quase paz” que, geograficamente, implica também um espaço onde ocorre um forte fluxo dos representantes do poder econômico e da burguesia local durante o período diurno, cedido aos marginalizados no período noturno. Essa cessão implica uma tensão cultural considerável. Caso sejam mapeados os pontos e horários da população em trânsito por essa região, observar-se-á a presença demarcada de gigolôs, prostitutas de ambos os sexos e, entre o período de dez e onze horas da noite, alunos da escola pública que aguardam seus ônibus para voltar para suas cidades no interior do estado. Espaço híbrido, de pouca paz, que inspirou Lucy Brandão.

A Avenida da Paz, outrora chamada de Avenida Duque de Caxias, próxima ao porto de Jaraguá, significa para Maceió, hoje, uma praia de centro para as camadas populares, pavimentada durante a gestão de Fernando Collor de Mello, na década de 80, e recuperada na gestão de Kátia Born no início do século XXI. Durante a década de 60 e início da década de 70, acontecia, vindo da Rua do Comércio, passando pela “Rua da Estação”, durante o período de Carnaval, o famoso curso da cidade, onde antigas gerações trocavam confetes e serpentinas sob o aroma do lança-perfume. As gerações mais recentes declinaram para o famoso “melamela”. Em pleno século XXI, essa avenida une extremos da cidade de situação sócio-

---

<sup>89</sup>“O mundano vive em círculos restritos nos quais o exercício do discurso desempenha um papel crucial; quando se quer manter nele ou reforçar sua posição, deve-se controlar, orientar sua palavra no meio de um jogo extremamente complexo de injunções mais ou menos contraditórias. [...] Nesse universo mundano, a identidade resulta da posição mais ou menos elevada que se ocupa, da qualidade da sociedade à qual se pertence. Como aí tudo ocorre em conversas, é capital construir em seu discurso uma imagem de si capaz de fazer com que você tenha acesso ou se mantenha no círculo mais elevado.” (MAINGUENEAU, 1996, p.109-110)

econômica oposta: o centro e a periferia sudoeste da cidade (menos privilegiada) e a Ponta Verde (bairro da classe média alta de Maceió que confere um *status quo* diferenciado para suas redondezas).

O poema em análise, como defendemos há pouco, assume em sua estrutura formal a metáfora do arco-íris. Nessa perspectiva, acrescentamos aqui que, estilisticamente, ele recupera sua imagem produzida no espaço aéreo por conta de um fenômeno natural. Observamos, também, que essa imagem é apreendida e traduzida emblematicamente para representar algumas tradições de pequenos grupos.

A identidade contraculturista de sua produção poética assume o contraditório como princípio poético, afirmando que essa assunção cultural, caracterizada pela grande recusa das concepções políticas e culturais do *establishment*, implica uma assunção político-ideológica. Essa tendência valoriza as produções populares locais; percebemos, também, que esse repente coloca em tensão o “natural” e o “cultural” na mesma proporção em que assume uma tonalidade discursiva midiática (cultural) e projeta poeticamente o emblema do arco-íris (natural). Assim, os sentidos de arco-íris fundem o natural e o cultural, o antigo e o novo.

As linguagens configuram a cena que Lucy Brandão, como sujeito-artífice, produz e o signo estético que essas linguagens juntas constroem como representação cultural. Afirmamos que estamos em face de uma tensão dissonante articulada em três campos produtivos (repentes, cena e um poetar moderno) traduzindo significados culturais através de um acontecimento estético híbrido.

Através das imagens sugeridas em “ensolaradas” e “alaranjado”, os versos “Ao azul de ensolaradas manhãs” e “alaranjado de sonhos” colocam em relevo a mutação psicodélica cultuada esteticamente pela contracultura e já percebida pelo evento do Tropicalismo. Se, por um lado, o termo “quase”, implicando uma tensão, reduz retoricamente o signo “avenida”, marcando um contraponto com o lexema “paz” (“De uma avenida de uma quase paz”), por outro acentua a retórica contida sob o signo do “sol” no verso seguinte (De um quase pôr do sol). Há um valor sinestésico, sugerindo calor intenso, que pode ser observado a partir dos signos poéticos contidos em “de uma quase paz”, portanto, portador ainda do conflito, e “de um quase pôr-do-sol”, portanto, ainda portador do calor do sol.

Os versos “De porto e pontos” e “Entre cardeais e estações” pontuam a (re)semantização do espaço urbano em referência (Avenida da Paz). Cabe ressaltar que a sintaxe poética desses versos assume uma função de transcendência para o espaço utópico, na



medida em que abriga a projeção estética do verso anterior (“Alaranjado de sonhos”). A apropriação utópica da condição marginal, sugere, nesse caso, o acesso à utopia contraculturista e a sua grande recusa ao conservadorismo vigente.

Nessa perspectiva, cabe aqui ressaltar: a região marcada pela proximidade do porto, responsável pelo escoamento da produção alagoana, como em outros centros urbanos, torna-se reduto de inúmeras outras práticas contraventoras e não condizentes com a moral conservadora local nem com a ética contraculturista, que pregava acima de tudo uma atitude contra a violência, contra a exploração e contra a discriminação. São nítidas as referências ao espaço urbano da cidade de Maceió efetivadas através de “porto” (Cais do Porto, início da Avenida da Paz, parte da cidade de Maceió que abrigou vários prostíbulos da cidade e contribuiu significativamente para sua condição de capital<sup>90</sup>), “pontos” (referência a ônibus ou a pontos de prostituição), “cardeais” (apesar de parecer dar continuidade à significação de “pontos”, insinua a referência com relação ao poder católico representado pelo Arcebispado, localizado em frente à Estação Ferroviária, citada no poema).

Chamamos a atenção para os dois últimos versos do poema: “Sigo eu semente e flor no alvorecer das manhãs brasileiras”. Muito mais forte durante toda a década de 70 por suas posições ideológicas, hoje mais abrandado pelo próprio momento histórico e político, a partir das sete horas da manhã, entra no ar o programa de rádio “Manhãs Brasileiras”<sup>91</sup>. Os fundamentos que norteiam o teor discursivo do programa, desde a escolha das músicas até os pontos de vista emitidos, recorrem na íntegra à herança cultural colonizadora, aqui ecoando a voz da cultura pernambucana.

O verso “Sigo eu semente e flor”, onde os termos “semente” (que faz germinar) e “flor” (que embeleza) constituem duas metáforas bastante desgastadas pelo uso, mas evocam uma direção da face vanguardista de Lucy Brandão, que emerge da tradição para renovar-se. Estabelecendo uma tensão entre os conceitos que são projetados sobre esse espaço urbano, a

---

<sup>90</sup> “Uma das cidades alagoanas que se destaca nesse processo de urbanização é Maceió. Sua projeção já se havia iniciado em princípios do século XIX, com a emancipação da comarca. Com o passar dos tempos, ela passa a agregar a maior parte dos acontecimentos, inclusive os artísticos. Todo o interior da Província mantém raros acontecimentos culturais, à exceção dos eventos religiosos e folclóricos. Na realidade, o que fez Maceió superar sua origem, mas não negá-la, foram as relações econômicas baseadas no comércio estabelecido pela proximidade do porto de Jaraguá. Enquanto o engenho firma sua economia na produção açucareira, Maceió se fortalece com o escoamento comercial do açúcar de toda a região e o recebimento de mercadorias estrangeiras para venda em toda Alagoas. É a situação logística que lhe consolida a posição. Do mesmo modo se a cidade parece querer afastar o magnata explorador da terra e do regime escravocrata, ela acolhe seus filhos imbuídos do velho poder do mando e da autoridade política, ambos ainda embasados nos resquícios da riqueza oriunda do açúcar.” (CAMPOS, 2000, p.31).

<sup>91</sup> Essa alusão signfica pode assumir uma dimensão referencial com relação ao programa de rádio “Manhãs Brasileiras” que tinha Edécio Lopes como locutor.

existência estetizada de Lucy Brandão e a sociedade ultra-conservadora, esses versos impõem, valorizando a competência performancial do público/leitor, uma indagação implícita<sup>92</sup>: seria o espaço em questão aquele em que o sujeito pertencente ao *establishment* encontraria sua “semente e flor” para integrar seu projeto de vida? Nosso entendimento passa pela construção de que esses versos propõem uma ironia através de uma tonalidade paródica conferida ao verso. O uso da expressão “manhãs brasileiras”, como demonstrado no parágrafo anterior, confirma a perspectiva da posição política e cultural que, fazendo o “jogo do demoníaco”, pela inversão de valores que sugere, Lucy Brandão assumia. Pode-se entender assim mais um sinal da sua negatividade lírica, pois, segundo Friedrich (1978, p.19-20)

A cognição da lírica moderna encontra-se diante da tarefa de procurar categorias com as quais se possa descrever essa lírica. Não se pode fugir ao fato – e toda crítica o confirma – de que se apresentam categorias predominantemente negativas. *É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir.* Ora, este uso com o propósito de definir, em vez de depreciar, é já uma conseqüência daquele processo histórico pelo qual a lírica moderna desprende-se daquela precedente.

A tonalidade irônica da voz no final da *performance*, que Lucy Brandão confere liricamente a esse repente, insinua um forte teor crítico ao estado de subserviência ao poder do capital e da tradição conservadora que os canais de *media*, aqui representados pela rádio, estão submetidos. Isso passa necessariamente por um reconhecimento da desajustada sintonia que os jornais, TVs, rádios e tantos outros têm como possíveis representantes das utopias urbanas em instâncias identitárias mais modernas, mais dissonantes, conseqüentemente, mais veiculadoras dos aspectos transformacionais das políticas de convivência pública. Essa tonalidade da voz mimetiza tantas outras vozes, presentes na memória urbana da cidade de Maceió, que, para se tornarem inaudíveis, vão sendo deslocadas para setores submersos pela força do capital e da *media* local. A voz dos excluídos: seja por condição econômica, de cor, de orientação sexual, de credo e até mesmo de posicionamento político-ideológico que, sobretudo no final segunda metade do século XX, militavam em favor dos demais. Não nos esqueçamos, na medida em que estamos tratando de tonalidade de voz, que ao abrir o poema, Lucy Brandão confere uma tonalidade eloqüente [É onde partem todas as naus do cais / É de

---

<sup>92</sup> “O recurso ao implícito não é necessariamente defensivo. Como a decodificação dos subentendidos é uma atitude complexa que supõe um grande domínio no manejo da linguagem, o convite feito ao leitor ou ao espectador para resolver pequenos enigmas, preencher ele mesmo as falhas do enunciado, pode ser um meio de estabelecer uma convivência valorizante com ele. Nesse caso os parceiros usufruem de sua sutileza comum e da identidade, que é seu correlato.”(MAINGUENEAU, 1996, p.94).

todas as naus que vêm os portugueses], logo em seguida, na passagem de referência a essa condição consangüínea e cultural dos portugueses para a realização tropical da brasilidade sinalizando a presença do híbrido [Ao azul de ensolaradas manhãs], ela ajusta a voz na ordem do desejo e, aproximando seu olhar sobre o espaço urbano da cidade de Maceió, ela impõe uma densidade crítica que flui entre o negativo, o cartesiano e o utópico.

### **3.3 – Diálogo com outras linguagens e estetização da existência: uma busca experimental multissígnica na realização do acontecimento estético.**

Lucy Brandão em sua produção poética também dialoga de perto com a produção de letras e a indústria fonográfica, em parceria com o músico Carlos Moura. Ao contrário dos resultados obtidos em seu projeto de publicação no mercado editorial, seu trabalho vem a público por intermédio da *media*, mas ele não se sustentou por muito tempo, nem lhe conferiu sucesso econômico, nem destaque. Carlos Moura abraça alguns poemas de Lucy Brandão; neles coloca música e grava-os em vinil; mas a reprodução de textos de Lucy Brandão musicados por ele e reproduzidos nas rádios locais é quase nula. O grupo de contraculturistas local acompanhou seu trabalho, aqueles, inclusive que já a conheciam como repentista urbana valorizaram o empreendimento. O mercado local, submerso em uma política cultural advinda dos determinismos políticos e empresariais do sudeste brasileiro, da música baiana que invadia o prazer estético das massas e da oportuna falta de investimentos locais nas produções culturais, não permitiu que esse diálogo fosse bem sucedido em sua expectativa. Vejamos Canclini (2003, p.153):

Lugar de sedimentos e cruzamentos de correntes culturais diversas, fusão não resolvida, o consumo artístico testemunha as contradições da história social. Em lugar de ver no consumo o eco dócil do que a política cultural ou alguma manipulação perversa quer fazer com o público, é preciso analisar como sua própria dinâmica conflitiva acompanha e reproduz as oscilações de poder.

Esse empreendimento na linguagem das *medias* abre um novo espaço para as possibilidades expressivas, em que inúmeros diálogos são travados com outras linguagens de produção de arte por Lucy Brandão. Há em sua produção poética uma consciência estética que torna arte objetos que, desterritorializados de seus espaços e funções primárias, disponibilizam-se como acontecimento estético, o suficiente para sugerirem novas *performances*.

Tais acontecimentos estéticos deixam o espaço *in presentia* dos repentistas urbanos e se lançam sobre o papel, redimensionando assim a qualidade performancial dos sujeitos que o acessam. Salientamos isso por entendermos, em acordo com Paul Zumthor, que a leitura do texto literário propõe necessariamente uma ação performancial no leitor.

Lucy Brandão deixou marcada sua personalidade poética através de uma existência estetizada e, como sujeito-artífice, foi uma repentista urbana com uma particularidade estética identificada com a vanguarda contraculturista em Maceió; nessa perspectiva, entendemos que isso redimensiona o acesso ao seu texto escrito e amplia as possibilidades de recepção a sua obra. Verificamos com isso, mais uma vez, a importância das aproximações entre vida e obra, que são representadas em produções como a que veremos a seguir.



(Documento 20)

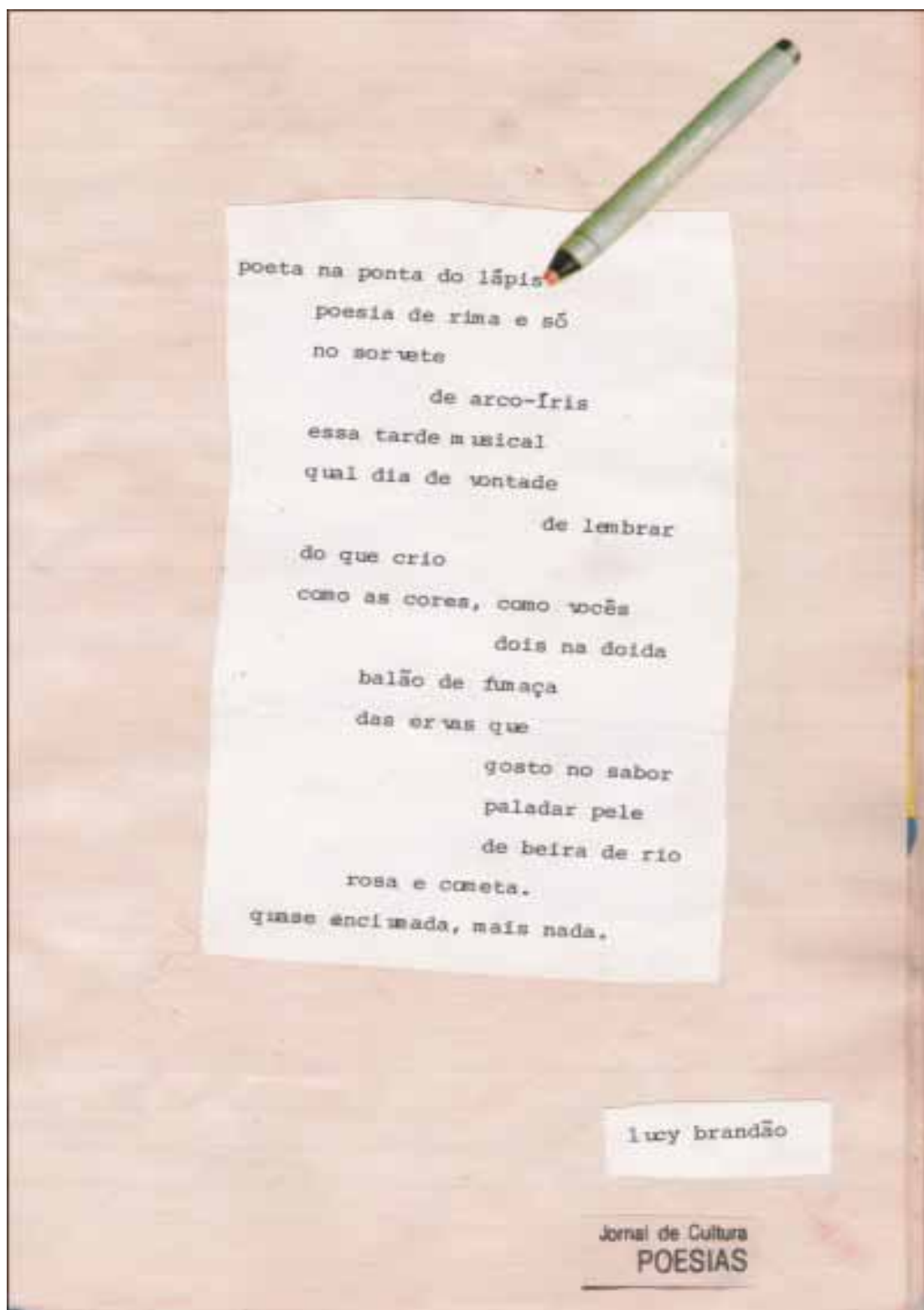
O texto – misto de colagem, desenho e poema – sugere as seguintes considerações:

1. Ela busca, no trânsito da linguagem midiática pela cultura popular, novas substâncias estéticas, com a reorganização dos campos semânticos no poema apresentado;
2. Ela assume a consciência de que “a progressão crescente de novos meios e novas linguagens que produz uma dinâmica de reajustamentos constantes nos meios já existentes, não poderia deixar intocável a aura literária” (SANTAELLA, 1992, p.35), tendência já evidenciada desde sua produção de repentinos urbanos;
3. Com isso ela apreende da imagem o encontro com a luz, posto que, no texto poético, ele parece manter certa harmonia de cores, algumas delas, como o rosa, por exemplo, insinuando a presença do convencional atributo ao feminino (alusão a um certo conservadorismo, pois não se trata de rosa-choque) com um contorno pela predominância do preto no centro da página. Logo abaixo, a imagem de mulher, uma forma circular como que “em ondas” (inspirando uma atitude psíquica que os consumidores de drogas chamariam de “viagem”) e, sobre a testa da mulher, a frase “Lucy chega”;
4. Continuando com as colocações do item anterior, se falo de luzes não posso deixar de reconhecer as sombras, e elas se dão a partir das tensões dissonantes que as palavras impõem ao texto visual, subsidiado pelo contexto cultural. Sombras, aqui, assume a conotação *underground*, o que não implica necessariamente uma depreciação. Muito pelo contrário. Dentre as tensões destacamos: a) “*Um exagero de gostosa, a extra-sensorial*”, que redimensiona os sentidos dos demais lexemas usados, erotizando-os a partir da psique; b) o efeito tipográfico aproxima-se com muita acuidade do das revistas “femininas” que tratavam da cultura do lixo das novelas, das fofocas e de outros temas que, incentivados pelo regime autoritário, com o intuito de promover a alienação; c) a predominância temática da relação triádica amor-sexo-saúde, através de sua pluralização sígnica no texto, reveladora do ponto de vista contraculturista;
5. Esse contraponto dissonante entre luz e sombra que aqui apresentamos, assume um tom dialético que aqui incide na concepção de mundo do leitor

e, conseqüentemente, na síntese receptiva do prazer estético que sua *performance* vier a provocar.

6. A apreensão das palavras e expressões de revistas e jornais, realizando o híbrido, revela em sua atitude e organização no papel o desejo intrínseco de poder sobre o espectro midiático como pulsão contraculturista;
7. Essa disposição aleatória, que não entendemos como ingênua, parece, a nosso ver, um diálogo marcado com os poemas processos desenvolvidos na segunda metade do século XX no Brasil. Há um uso mais amplo do espaço do papel que o da linha – próprio do verso unilinear tão criticado pelo concretismo.

Atentemos para mais um poema de Lucy Brandão:

(Documento 21)<sup>93</sup>

<sup>93</sup> “Poeta na ponta do lápis / Poesia de rima e só / no sorvete / de arco-íris / essa tarde musical / qual dia de vontade / de lembrar / do que crio / como as cores, como vocês / dois na doida / como balões de fumaça / das ervas que / gosto no sabor / paladar pele / de beira de rio / rosa e cometa. / quase encimada mais nada.” (transcrição literal).



Constatamos a partir do registro do poema:

1. Mais uma incidência da presença híbrida ao registrar o poema por escrito no papel, o que nos remete a acreditar na consciência crítica do hiato entre o signo poético performatizado *in presentia*, via repente urbano, e o mesmo performatizado como o atual. O uso do lápis acompanhando o primeiro verso, numa posição bem marcada, espécie de atitude metalingüística, e dos versos “do que crio / como as cores” marcam a presença multissígnica também no texto escrito de sua produção poética.
2. A alusão à “rima” qualificando-a como desvinculada dos sentidos pelo teor sígnico de “só”. Interessante perceber que logo após estabelecer essa constatação, o eu-lírico atribui uma associação sonora e sêmica à *performance* com “sorvete”, com duas apreensões sensoriais da rima: primeira, a de “gelado” (tátil), a segunda de “doce” e “gostoso” (paladar) e, acentuando o híbridismo do poema, a terceira pelo vínculo ao signo do arco-íris (visual). Essa alusão metaliterária, através do signo poético, nos remete à consciência critico-estética da poeta de sua produção multissígnica.
3. Mais uma vez, a quebra da sintaxe poética marca o poema com alto teor transgressivo e redimensiona a apreensão dos signos por via da cultura, conferindo ao acontecimento estético o vínculo com o código contracultural. Como exemplo: a) a alusão à maconha em “balões de fumaça” e ervas”, b) exaltação à sexualidade livre em “paladar pele”, c) à loucura como qualidade de prazer em “dois na doida”, d) a referência à natureza em “beira de rio” e “rosa” (esse último estabelecendo uma tensão também com a homossexualidade x natureza, posto que, em versos anteriores, marca a consideração com relação a “outros”) e, por fim, e) a tensão como marca das transformações através da presença sígnica de “cometa” (transitório e incandescente) e “quase enciumada” (passionalidade).
4. Por fim, entendemos os recortes tipográficos colados nas margens do caderno, ao mesmo tempo fora do poema e inseridos no universo de sua biografia, como representação das tensões entre instituições, do poder local e midiático, e o poder intelectual mais consciente, que se apropria de seus

signos e dialoga com os espaços culturais. Cremos que, no texto escrito, seja essa uma das insinuações da estetização de sua existência, mas é óbvio que estamos considerando essa atitude relacionando-a a outros acontecimentos estéticos, de suas *performances* orais.

Nesta perspectiva, acreditamos ser possível considerar seu projeto poético como “democratizador”, no sentido de Canclini, pois, a habilidade em experimentar os objetos estéticos e hibridizá-los formalmente para formar os signos poéticos é fruto de uma consciência adquirida pelo sujeito-artífice, que Lucy Brandão assume com propriedade em seu poetar, em exercício pleno de aproximação com o público. Interessante perceber a apropriação feita por intermédio da cultura popular dos signos que transitam tanto por seus repentes urbanos como pelo texto poético visual. Entendemos essa realização como intervenção estético-política, na medida em que se estabelece no plano estético um espaço realizável tanto no nível persuasivo, apreensão ideológica, como no sedutor, apreensão sensorial.

Esse movimento, veiculado por muitos dos poetas marginais no Brasil, representou historicamente um resgate da apreciação do público pelos objetos líricos<sup>94</sup>. Esse fluxo de consciência, muito mais do que a representação de um engajamento cidadão, implica uma sintonia estética desestabilizadora do previsível ritualístico a que o público era submetido. Exercendo seu poetar *in presentia*, Lucy Brandão prescindia não somente dos vínculos mercadológicos, mas, irreverentemente, veiculava a (re)semantização das relações de prestígio que a arte assumiria nesta sua nova condição de percepção estética.

Lucy Brandão deflagra, em sua produção poética, esse movimento democratizador conscientemente, aproximando o público do texto poético. Sua atitude incide no fomento dos transe transculturadores na cidade de Maceió; estes, promovidos pelas tendências contraculturistas, constituem a face estética que traduz culturalmente o tecido social maceioense e sua tendência para construir tensões.

Interessante perceber nesse grupo a valorização do escândalo como instrumento de mudança; nessa perspectiva, esse tom agressivo trazia valores cultuados por esse grupo e, passava a integrar esteticamente a identidade grupal, sendo visto como uma atitude que ameaçava a norma da tradição. Ora, não havia construção formal dessa competência; na

---

<sup>94</sup> Heloísa Buarque de Holanda afirma isso ao comentar, em entrevista para a TV SESC/SENAC sobre poesia marginal, confirmando a significativa contribuição dessa aos processos de redemocratização da política nacional efetuada pelos segmentos organizados da sociedade brasileira.

verdade, a adesão se dava naturalmente em experiências estéticas praticadas pelos contraculturismos. Cabe observarmos atentamente o que afirma Canclini (2003, p. 37)

Essa “disposição estética”, que se adquire por pertencer a uma classe social, ou seja, por possuir recursos econômicos e educativos que também são escassos, aparece como um “dom”, não como algo que se tem, mas algo que se é. A separação do campo da arte serve à burguesia para simular que seus privilégios se justificam por algo mais que pela acumulação econômica. A diferença entre forma e função, indispensável para que a arte moderna tenha podido avançar na experimentação da linguagem e na renovação do gosto, duplica-se na vida social numa diferença entre os bens (eficazes para a reprodução material) e os signos (úteis para organizar a distinção simbólica).

A adoção de uma *performance* experimentalista moderna faz com que a divulgação de seu projeto deflagrada pela própria poeta – instantânea e multisígnica em sua natureza – constitua-se em “capital simbólico” (BOURDIEU, 1989, p.145). Isso vai progressivamente contribuindo para a sua sobrevivência; como os poetas faziam, vendendo seus livros por entre os bares, Lucy Brandão adentrava os eventos sem necessariamente ter que bancar algumas contas. Tal afirmação também se estende às substâncias estético-formais que marcam sua distinção, a de repentinista urbana, e isso implica de alguma forma um acréscimo no capital cultural no campo da arte em Maceió.

A obra de Lucy Brandão identifica-se com a contracultura, extremamente marcada na cidade de Maceió, desde sua tendência sígnica de representar atos contestatórios, até a de fomentar acontecimentos estéticos através de sua face de vanguarda experimentalista. Desde a deflagração da contracultura como movimento em Maceió, com seus integrantes emergindo de uma classe média alta, propondo rupturas estruturais na forma de auto-superação existencial – os experimentos interculturais, por exemplo, Ocidente / Oriente – e comportamentos “psicodélicos” – o consumo de alucinógenos, por exemplo – implicavam uma entrega total a uma ética libertária e libertadora das amarras, que a tradição repelia para avançar em sua tendência conservadora.

Não podemos deixar de considerar que estamos tratando de uma sociedade que, até o início da década de 70 do século passado, estava submetida aos laços de uma cultura conservadora advinda da tradição judaico-cristã, que cristalizou estruturalmente seus organismos de poder em suas células socioeconômicas, com uma base de controle muito sólida. Apesar de haver distorções de natureza sócio-econômica, o modelo administrativo-político desses organismos de poder tendia para a conservação de tais níveis; assim, o acesso

muito fácil aos poderes estabelecidos e a ascensão a camadas mais elevadas do tecido social – apesar das profundas marcas de concentração de renda que o Estado de Alagoas sempre deteve – eram minimamente possíveis.

Mas “no meio do caminho havia [sempre] uma pedra”; e essa pedra estava postada na porta de acesso aos bens culturais, cujas políticas públicas filtravam o contato com a modernidade, os quais só eram acessados por aqueles que, da classe média alta, tinham a condição econômica para certos empreendimentos. Apenas aqueles mais sensíveis à causa das minorias facilitavam o acesso e haviam conseguido, de alguma forma, um nível de amadurecimento cultural que implicava vínculos políticos para alquimizar aquelas substâncias que fomentariam tais rupturas. Como exemplo, podemos observar como se articularam o movimento feminista e o movimento *gay* na sociedade maceioense ou, até mesmo, as tendências políticas de esquerda e, posteriormente, o movimento negro. Esses discursos, como podemos observar em pleno início do século XXI, foram assumidos por grupos que alcançam o poder, mas que não mantêm o mesmo empenho nas mudanças de comportamento da prática cidadã.

Os representantes (artistas e intelectuais), que hoje formam opinião por sua alta competência de estabelecer criticismos – “como se fosse um dom” – de captar essas tendências renovadoras, integraram um processo de migração urbana, na maioria das vezes transitória e diaspórica. Muitos deles ocupam hoje no inconsciente coletivo das massas da sociedade alagoana um espaço iconográfico – Graciliano Ramos<sup>95</sup> e Djavan<sup>96</sup> na literatura e na música, por exemplo –, acessado pelo poder político-partidário quando em seus discursos necessitam conferir algum *status* internacionalizador de suas imagens, sem com isso legitimamente proporcionar a esta massa a oportunidade que este capital simbólico poderia promover como instrumento de profundas transformações humanísticas e sociais.

Na maioria das vezes esse uso passa mais por uma necessidade de inserir em sua *media* um valor ou qualidade mais rebuscado, que aja como fator persuasivo nas massas, do que propriamente para aproveitar os sentidos transculturadores que esses projetos proporcionam. Estaria o capital simbólico sendo detido por algumas forças políticas de forma semelhante à concentração de renda? Sua divulgação pela mídia seria apenas encenação bem articulada da administração pública deste patrimônio e da democratização destes bens? Entendemos que sim; e o objetivo desse poder seria assimilar as forças simbólicas que estes

---

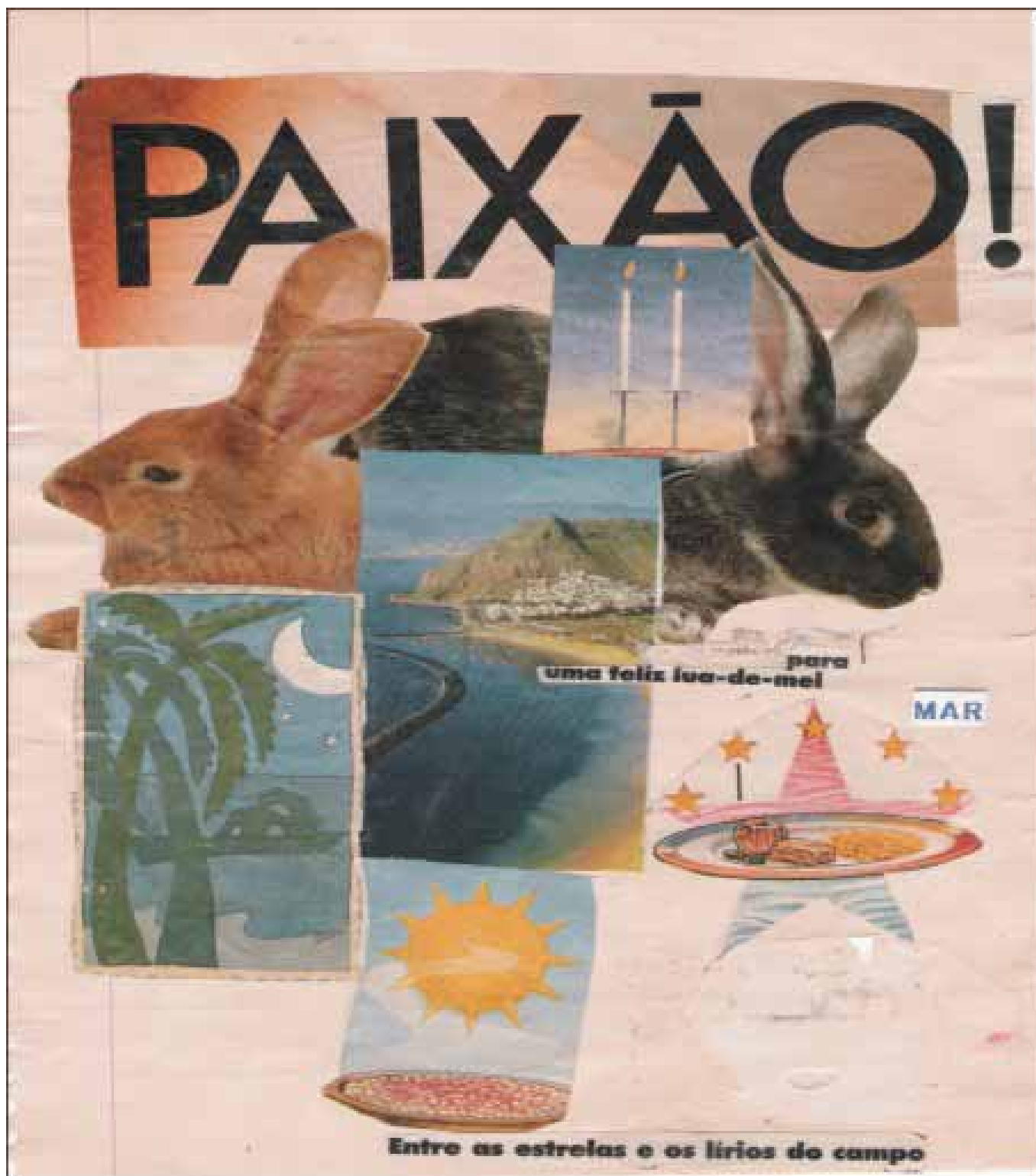
<sup>95</sup> Preso por questões políticas.

<sup>96</sup> Preso confundido como marginal no Rio de Janeiro.

projetos artísticos detinham para desarticular os poderes estabelecidos e, dessa forma, perpetuar-se no âmbito local administrando os laços com a tradição. Sobrevive em alguns de nossos projetos um incômodo produtivo, estabelecendo

[...] perguntas sobre o que significa fazer literatura em sociedades em que não há um mercado com desenvolvimento suficiente para que exista um campo cultural autônomo condicionam as práticas literárias. Nos diálogos de muitas obras, ou de modo mais indireto na preocupação de como narrar, levanta-se a questão do sentido do trabalho literário em países com precário desenvolvimento da democracia liberal, com escasso investimento estatal na produção cultural e científica, onde a formação de nações modernas não supera as divisões étnicas nem a desigual apropriação do patrimônio aparentemente comum. [...] (CANCLINI, 2003, p.75).

Lucy Brandão despertou logo cedo para as consideráveis distâncias intencionalmente estabelecidas pela tradição, representadas pelo poder hegemônico, para segurar as rédeas e, conseqüentemente, censurar os objetos culturais que pudessem despertar os aparelhos ideológicos para os processos de modernização. Assim, em transe com sua própria classe social, que assumia essa condição de hegemonia, configura-se este lançar-se estético pela condição de marginalidade que termina se tornando não somente uma proposta, mas, em termos de realização, um objetivo sempre considerado em sua produção. Observemos o poema-visual a seguir:



(Documento 22)

Sem muito esforço, perceberemos a disposição geométrica do poema semelhante ao mapa do Brasil e, caso assim seja percebido, a imagem de uma estrela, também em desenho, contendo um prato com alguns alimentos no espaço correspondente ao mar. Cinco pequenas estrelas marcam as pontas da estrela maior. Esse recorte do acontecimento estético aqui destacado, próximo da palavra “mar”, credita a alusão ao Atlântico sul. Estamos aqui

traduzindo performancialmente a marca nacionalista, contida no poema, veiculada pela cultura negra e, como observado anteriormente, associada pela linguagem ao plano da universalidade. Interessante observar, também, a tensão dissonante contida através da marca sígnica das cinco estrelas, que coloca em contato as ocorrências culturais do politeísmo do candomblé afro-brasileiro em contraponto marcado com a tendência judaico-cristã (monoteísta). Os dois coelhos têm cores diferentes: um claro e o outro escuro. O poema-visual de Lucy Brandão em análise, em uma de suas possibilidades performanciais, mimetisa:

1. A relação identitária entre a sociedade conservadora, o poder hegemônico, a *media* e o sudeste brasileiro contido através da justaposição da foto em “technicolor”, colada em uma determinada dimensão da imagem que sugere o sudeste e o centro-oeste brasileiro, e os versos superpostos abrindo as portas para a *mimesis* dos valores dessa tradição como, por exemplo, em “para uma feliz lua-de-mel” e “entre as estrelas e os lírios do campo”. Vale a pena observar que foram recortados de revistas e estão em preto, destacando certa formalidade.
2. O destaque conferido à palavra “paixão” e às fotos dos coelhos, cujo signo nos remete à fertilidade, incide na tensão entre a ética sexual contraculturista, que prega o amor livre e desvinculado dos sentidos reprodutivos e a conservadora, bastante moralista e ritualística no sentido de acasalamento.
3. Uma outra tensão dissonante perceptível no uso das imagens em “fotos” para fazer referir o singular (a imagem do sudeste brasileiro) e o universal sob a forma de desenho colorido (a imagem da natureza associando a noite a um romantismo noturno e a do sol sobre uma peneira com grãos sugerindo a relação da natureza com a produtividade e o equilíbrio ecológico).

Esse poema visual de Lucy Brandão exemplifica sua tendência experimentalista como vanguarda, em que renova através do diálogo com tantas outras linguagens sua disposição estética para uma lírica moderna. Para Canclini (2003, p.31), significar-se moderno numa perspectiva “renovadora” implica

de um lado a busca de um aperfeiçoamento e inovação incessantes, próprios de uma relação com a natureza e com a sociedade liberada de toda prescrição sagrada sobre como deve ser o mundo; de outro, a necessidade de se reformular várias vezes os signos de distinção que o consumo massificado desgasta.

### **3.4 – O mercado literário e a realização utópica às margens.**

A ruptura contraculturista pode provocar, então, a partir desse projeto poético e de sua realização utópica às margens, o despertar da tradição para as distopias que a colocava numa posição vulnerável; a partir desse momento, então, essa tradição assume a necessidade de rever sua rigidez cultural estática e centralizadora. Nesta perspectiva, confirmamos o projeto poético de Lucy Brandão como moderno, pois ele aglutina energias que revigoram o projeto utópico de ruptura com as realizações do *establishment* e essa ruptura não representa a tendência fragmentária da pós-modernidade, problemática crítica e revisionista em trânsito no centro mais conservador.

Podemos inserir o projeto de Lucy Brandão naqueles projetos marginais que despertam para a construção de um espaço cultural fértil na ruptura com o *establishment*. Isto implica um berço burguês que, ao reconhecer sua tendência a uma ética libertária, não prioriza a publicação por vias editoriais, pois isso implicaria uma amarra mercadológica cujas exigências desvirtualizariam sua condição de existência. Nesta perspectiva, marginalizar era uma (est)ética significativa para aqueles “descendentes” da tradição e que, por uma questão de identidade cultural, afinavam-se com a causa e os signos contraculturistas, tais como: o feminismo, o movimento *gay*, o movimento negro, o socialismo e os movimentos ecologistas que aliados a tantos outros levantavam concomitantemente a bandeira pacifista. Tais tendências no projeto poético de Lucy Brandão sempre se evidenciaram de forma articulada e atraída por uma energia estética de coesão. Isso contribuiu significativamente para que o vigor formal multissígnico iluminasse sua condição de vanguarda.

Tradicionalmente, tudo contribuía para que o acesso às obras de arte fosse reservado a uma elite que, fosse para manter o *status quo*, fosse para concentrar capital cultural ou, até mesmo, para monopolizar as reservas de mercado, reservava-se o direito de selecionar suas publicações e, conseqüentemente, estabelecer seu cânone. Estamos nos referindo a uma política pública que optava por manter tais “artistas marginais” de maneira assistencialista, transformando-os em propriedade privada. Assim sendo, como no caso da obra de Lucy Brandão, sua função seria exercitar o *dom* de prover sua lírica com um aparato estético que



desestabilizasse toda a estrutura coberta de “teias de aranha” e, agora, fiada com o capital que chegava à região por intermédio dos novos empreendimentos que a região acolhia.

Lucy Brandão emprega toda essa energia ética na construção de seu espaço estético e, com isso, surge como um sujeito-artífice que, misturando repentes nos eventos urbanos com *performances* provocativas, portador de um poetar marcado por um eu-lírico cortante e transculturador, recupera no campo cultural alagoano o espírito democratizador que há algum tempo não circulava pelo espaço popular. Lucy Brandão, consciente dessa realidade, mimetizando toda uma política centralizadora, produz também em texto experimental fazendo uso de colagens. Um outro poema visual que entendemos merecedor de uma apreciação rápida:



(Documento 23)

Apesar de o texto ao qual nos referimos aqui estar muito preso ao real, ele assume a presença da indignação com esses controles mercadológicos. Em princípio, e Heloisa Buarque de Hollanda, na qualidade de atuante no mercado editorial, o confirma<sup>97</sup>: esse veio da poesia brasileira nunca foi fonte de grandes lucros. Ela mesma, no sudeste brasileiro, trabalha algumas edições anualmente por uma questão de satisfação pessoal, mas para isso, acrescenta, há necessidade de um esforço muito grande para “tirar o prejuízo” com outras publicações. Nessa perspectiva, numa situação neoliberal e capitalista que segue as leis de mercado como orientação política, torna-se condição, para essa poesia, de um trabalho por parte do poeta no sentido de divulgar sua produção. Lucy Brandão faz uso do repente como estratégia.

Dito isso, argumentamos mais uma vez que o espectro vanguardista do projeto poético de Lucy Brandão traz consigo o fluxo da modernidade carregado por uma negatividade lírica de fundamental importância para jogar com os avessos da tradição conservadora. Emancipando-se das amarras do centro, sua produção poética torna-se acontecimento estético e democratiza, no corpo a corpo com o popular, o acesso a uma lírica mais rompanete que enfrentava o contra-fluxo da cultura política que a conservadora sociedade local abrigava como hegemônica. Canclini (2003, p.44-45) observa que

A frustração dessas vanguardas foi produzida, em parte, pela derrocada das condições sociais que alentaram seu nascimento. Sabemos também que suas experiências se prolongaram na história da arte e na história social como reserva utópica, na qual movimentos posteriores, sobretudo na década de 60, encontraram estímulo para retomar os projetos emancipadores, renovadores e democráticos da modernidade.

Contemporâneo ao projeto poético de Lucy Brandão, o grupo “Vivarte” formado por representantes destes “descendentes” traz à pauta do dia discussões tais como as colocadas no manifesto abaixo construído por uma alagoana que há muito se encontrava fora do cenário das artes pictóricas na cidade de Maceió e que se uniria a este grupo de representantes da contracultura local:

---

<sup>97</sup> Ver entrevista sobre poesia marginal da TV SESC/SENAC.

MANIFESTO DO GRUPO POR: MARIA AMÉLIA VIEIRA<sup>98</sup>

O contato, o abstrato se faz a partir de nós, sem amarras...

Não somente a sede de pensar em grupo, a fome de todos os frutos-ARTE.

Sinto que queremos mais. Queremos o compromisso de

fazer do

ofício, um instrumento cortante para ataque ou defesa contra o inimigo.

Pretendemos combater tudo que ameaça a liberdade de criar.

Saciaremos nossa sede decifrando todos os conceitos de arte,

assimilando

todos os seus movimentos, reconhecendo no nosso tempo,

o único espaço capaz de receber nossas obras.

Uma obra de arte não está obrigada a ser compreendida e

aprovada,

por quem quer que seja. A função da obra de Arte não é de

passar por

portas abertas, mas de abrir portas fechadas.

Se conseguirmos nos organizar, seremos muitos, não importa se

estamos em Maceió, no comodismo provinciano, no marasmo

infame. Se...

. Este era o clima que havia tomado o espaço urbano de Maceió entre as décadas de 70 e 80 por parte de alguns grupos que cobravam um posicionamento crítico com relação à arte mais expansionista, emancipadora e democrática. Em geral os contraculturistas se aglutinavam em torno dessa perspectiva moderna, porém estas discussões se isolam numa relação de grupo – não rompendo ainda com o espaço elitista em que a obra de arte ainda se faz significar em nossa comarca – e ainda assim com uma complexa rede de posicionamentos.

---

<sup>98</sup> Esse manifesto, ainda em via de publicação, consta no acervo pessoal do pesquisador Ricardo Maia que, gentilmente, cedeu uma cópia para seu registro em nossa pesquisa. Trata-se de um documento do tipo “diário”, construído por ele e Maria Amélia Vieira, sob o Título “Noitário de uma revolta” (1984/1985), que registra as falas dos artistas plásticos, intelectuais e representantes da cultura alagoana que participaram das reuniões do grupo Vivarte. Cabe aqui salientar que Lucy Brandão nunca foi convidada a participar de nenhuma das discussões do citado grupo. Uma análise mais aprofundada do movimento desse grupo e da existência desse documento pode ser encontrada na dissertação de mestrado de Ricardo Maia (1999).

Lucy Brandão dá um passo à frente nesse isolamento tão demarcado por políticas públicas e mercados que ainda não haviam entendido a função da arte como a de um espaço para a realização de diálogos inerentes à construção da identidade cultural de um povo. Aliás, cabe ressaltar aqui que essa perspectiva significava para a tradição conservadora uma ameaça e, portanto, é através dessa instância de natureza política, radicalizando-a, que esses marginais se solidificam com seus produtos neoculturais.

Ao “cartografar” os espaços de ocorrência da bipolaridade estabelecida entre “chalitistas” e “vivartistas” – termos utilizados por Maia (1999) para qualificar o primeiro numa posição mais conservadora e o segundo, numa proposta mais moderna –, ele evidencia a presença, no panorama da cultura alagoana, de um ambiente para uma “ética da diferença”, sinalizada para uma ruptura com um passado estético, que ele denomina de “pleiádico” representados pelos “Chalitistas”. Nesta medida é evidente que o novo grupo dos revoltosos “Vivartistas” se predispõe a incorporar esta nova ética. Nessa perspectiva, pode-se perceber que pipocavam aqui e acolá contestações ao *establishment* que ao mesmo tempo em que abriam espaço para processos transculturadores, sintonizavam a produção local às globais.

Assim como Maria Amélia Vieira e seus companheiros “Vivartistas” nas artes pictóricas, Lucy Brandão e alguns outros<sup>99</sup> anunciavam, em uma atitude vanguardista na literatura, os incômodos que essa rigidez cultural danosamente produzia tanto na discussão do sensível com relação à apreciação das obras de arte, como na formação das identidades e políticas locais. Esse fato concorre, em decorrência do formato de seu projeto, para caracterizar seus repentes como urbano, veiculadores no espaço mundano – ruas, praças, bares, galerias, etc – de uma poeticidade politicamente contraculturista. Podemos afirmar, inclusive, que esse grupo contribui de forma decisiva para o resgate do lugar do poeta em uma sociedade amordaçada pela ditadura militar da época.

Ao fazer alusão ao evento intitulado “Cruzada Plástica”, Maia (1999, p.67-68) cita Marcos Farias Costa, que havia sido convidado como “famoso por ser poeta maldito” e “contestador do estabelecimento”. Marcos Farias Costa entende que a “criação artística é indissociável da questão política” e nesta medida deflagra uma série de “denúncias a respeito da Academia Alagoana de Letras compromissada ideologicamente com o dinheiro da Salgema e de certos empresários, com os quais mantém relações bem próximas com uma organização paramilitar, que era a ADESG”. Marcos Farias Costa denuncia ainda que a falta

---

<sup>99</sup> José Geraldo Marques Nepomuceno, Beto Leão, Aloísio Gomes (1954-1992) – sua obra só foi publicada em 2005, em Recife (PE) – além de outros que merecem um levantamento mais acurado.

de uma história da literatura alagoana compromete significativamente o panorama cultural destas terras e estabelece que a falta de “tradição cultural” é correlata da “falta de tradição historiográfica”. Marcos Farias Costa, no folder da “Cruzada Plástica”, referencia Lucy Brandão como “lucidíssima” e “implubicável”.

Estamos claramente nos referindo, em princípio, à extrema preocupação que os segmentos mais conservadores e articulados com o poder do capital financeiro apresentavam com relação ao aumento de capital cultural do segmento mais popular. Era perceptível a intervenção política, econômica e estratégica paramilitar no aparelho ideológico do estado que, por possuir um paradigma extremamente autoritário, não tinha interesse algum em viabilizar a participação popular. Sendo assim, o mercado de arte em Alagoas – na medida em que estamos tratando de um projeto desenvolvido numa sociedade capitalista e ocidental – se neutraliza a partir da necessidade de controle; este se alimentava do apoio popular, resistente às tendências mais modernizadoras. Com isso, a tônica do discurso do poder somava concepções éticas e moralismos da tradição conservadora.

Nessa perspectiva, a atitude contraculturista assume o discurso modernizador a partir do momento em que propõe rupturas com essa face conservadora. Não era raro, por exemplo, o poder paramilitar fazer uso da legenda do “drogado” para comprometer o projeto artístico, pois este constituía, naquele momento, projeto político em ascensão. Esta estratégia de desestabilizar pelo estigma foi desenvolvida pelos representantes do poder político do *establishment* ocidental no berço da contracultura, quando o governo norte-americano, para barrar o avanço do movimento *hippie*, que propunha uma recusa de participação em políticas armamentistas como, por exemplo, na Guerra do Vietnam, corrompeu junto à opinião pública a proposta pacifista associando os contestadores ao consumo de drogas.

No Brasil e em Alagoas isto não se processava de maneira muito diferente. A título de exemplo, Gilberto Gil – Ministro da Cultura no início do século XXI durante a gestão de Luís Inácio Lula da Silva e, na época, integrante do movimento Tropicalista – viajando com Caetano Veloso, Maria Betânia e Gal Costa é preso em Florianópolis por porte de maconha. Há exemplos semelhantes desse comportamento político em Alagoas, se bem que tais consumidores por aqui, por manterem vínculos ou laços familiares com a estrutura do poder estabelecido, tinham os registros policiais cancelados. Somente na década de 80 é que se percebe um aumento de jovens, homens e mulheres morando sozinhos em seus quitinetes e adeptos, despreocupadamente, de relacionamentos *gays* e consumo de maconha.

Com poder político hegemônico dos complexos momentos da história da ditadura sul americana e pela porta de entrada do ideário dessa cultura, também entra o ideário da contracultura. Podemos afirmar aqui que essa construção já vem sendo articulada desde o momento em que se instalou no Brasil, por exemplo, a cultura do colonizador. Assim, nossas concepções de uma cultura brasileira apresentam suas primeiras manifestações com a modernidade e, nessa perspectiva, a identificação com o evento da contracultura coincide com o vigor sócio-político e cultural que empenhamos no processo de descolonização. O projeto poético de Lucy Brandão é exemplar nesse sentido, na medida em que detêm em seu núcleo lírico as tensões dialógicas e, em seu núcleo estrutural, o experimentalismo formal que alquimiza esse lirismo ao repente e às *performances*. Ao tratarmos desse diálogo, estamos nos referindo à dimensão consciente de Lucy Brandão dessa construção histórica e como essa tensão incide na dimensão (est)ética de seus repentes veiculada pelo eu-poético. Nas artes plásticas, o grupo “Vivarte”, na tentativa vanguardista de lançar seu projeto propõe movimentos estéticos que, apesar de se diluírem posteriormente em projetos pictóricos isolados, coloca em transe os projetos monitorados pelo poder hegemônico.

Lucy Brandão, apesar de manter contato “mundano” com os integrantes do grupo “Vivarte”, nunca havia sido convidada a participar das reuniões dos artistas, intelectuais e críticos de arte da época. Ela marca, então, sua presença homenageando Lula Nogueira<sup>100</sup>, artista plástico e Vivartista participante do encontro “Cruzada Plástica”, com o seguinte poema registrado no *folder* do evento (Lucy Brandão, 1987, documentos pessoais da poeta em anexo eletrônico):

Lula luz-de-sol  
coqueiros e paz  
na ilha-hulu-lante  
de massa-gueira  
quero-quero  
sabiá de mangues  
e quintais; canoas, caminhas  
por sobre as águas salobras  
de lagoas de Mundaús  
ao sul de Maceió  
você tão só!  
com suas aquarelas; casinha  
de janelas, saúde, paz  
encontro-te nesta paisagem  
pássaro com tua responsabilidade  
com pincéis.

<sup>100</sup> Lula Nogueira apresenta em seu projeto pictórico uma bem marcada temática memorialista.

O poema ressalta dois planos que se entrelaçam liricamente como realce estético: a paisagem e o artista. O primeiro plano adota a personificação do natural na figura do homenageado (Lula Nogueira) e o segundo, não se permitindo essa corrupção retórica numa atitude mais preservacionista, de acordo com a ética contraculturista, tende ao bucolismo. O entrelaçamento entre os dois planos é constituído liricamente a partir do culto visionário à natureza, utopia contraculturista.

O primeiro plano, personificando poeticamente o espaço natural, faz uso da significativa presença de substantivos compostos (“luz-de-sol”, “ilha-hulu-lante”, “massagueira” e “quero-quero”) para apreender do campo semântico de “infância” os signos que fazem dialogar o “ecologicamente equilibrado” com imagem da “criança” (a palavra “quero-quero” e o uso dos diminutivos “caminhas [...] casinhas” conferem ao discurso uma tonalidade infantil, ingênua e de carinho).

A personificação é pontuada a partir da abertura do poema, que se dá com o nome “Lula” – quando em língua escrita através do uso da letra maiúscula, permite tanto o acesso signico ao artista plástico vivartista Lula Nogueira (primo de Lucy Brandão) como às lulas (moluscos muito evoluídos, dotados de olhos e de um sistema nervoso muito eficiente). A cadeia sonora, aliterada, contida nos versos “Lula luz-de-sol / [...] / na ilha-hulu-lante” também reforça essa conotação poética, a personificação, pois experimentando uma rima coloca em relevo signos que intersectam ambos. Em “[...] canoas, caminhas / por sobre as águas salobras” há tanto um processo de identificação com os representantes da cultura judaico-cristão (Jesus Cristo, em Marcos, capítulo 6, do versículo 45-52 da Bíblia Sagrada da Igreja Católica, Editora Ave Maria), como, ambigualmente, através da licença poética, “caminhas” (diminutivo plural de cama) estaria sendo usado sintaticamente como termo explicativo (aposto) de canoas que através de um procedimento metafórico, confere à paisagem natural uma imagem surreal, e assim evoca a qualidade de artista plástico.

Atentemos para o processo de hibridismo e dissonância evocado no verso “por sobre as águas salobras”: a) evoca uma qualidade advinda da mistura de águas salgada e doce, b) como colocado anteriormente, o fato de caminhar sobre as águas retoma a imagem bíblica de Jesus Cristo e “salobra” além de evocar uma qualidade de “não pura”, estabelece uma dissonância com a idéia de santidade cristã.

Podemos justificar a construção do primeiro plano, através dos versos “encontro-te nesta paisagem / pássaro com tua responsabilidade / com pincéis”, forte alusão metalingüística ao papel do artista e à função da obra de arte como signo cultural. Diga-se

categoricamente, que a revitalização conferida a “*pássaro*”, metáfora muito desgastada quando quer significar liberdade ou vôo, procedimento muito comum no projeto poético de Lucy Brandão (o de revitalizar metáforas desgastadas) provoca efeitos especiais, evocando um sentido para o campo semântico do termo, de “classe” ou “categoria profissional”. Ao evocar implicitamente o campo semântico de “pássaros”, o eu-lírico confirma, sobretudo, a presença do “aéreo”, do “livre” e do “leve” em sintonia direta com a ética contraculturista. Nessa perspectiva, “pássaro” acrescenta uma tonalidade crítica à “com tua responsabilidade. A produção de Lula Nogueira registra os processos urbanos de Maceió, sua história e sua cultura, (re)semantizados por uma linguagem pictórica, em geral, de óleo sobre tela.

Em um segundo plano, o uso do nome do pássaro “quero-quero” – ave briguenta que provoca rixa com qualquer outra espécie habitante da mesma campina<sup>101</sup> – ao mesmo tempo em que suscita o valor denotativo de um pássaro que “é sempre o primeiro a dar o alarma quando algum intruso invade seus domínios”<sup>102</sup>, faz uso do atributo humano do fingir-se de ferido para afastar intrusos que se aproximam de seu ninho. Há de se perceber que a expressão “quero-quero” marca a divisão do poema em dois: a) a descrição do espaço geográfico da região sul de Maceió (por entre as lagoas) representado pelo valor semântico de passarinho e b) a expressão do desejo, que o próprio nome evoca e que, aqui, vincula o espaço natural ao encontro com a representação dessa através das artes pictóricas. Na perspectiva dessa última afirmação, o “desejo” expresso em “quero-quero” alimenta a metáfora do hiato existente como realização sígnica entre o ser e sua própria representação simbólica. Como em outros momentos da lírica de Lucy Brandão, o fechamento dos poemas se dá no plano utópico. Acrescentaríamos que esse procedimento (est)ético está intimamente ligado à concepção teleológica da (est)ética contraculturista.

Nessa perspectiva, esse segundo plano suscita a inclusão mimética do elemento utópico de um ecossistema ecologicamente equilibrado, em que as imagens do poema vão evidenciando a capacidade auto-preservacionista da natureza aqui poetizada em seu espaço geográfico. As possíveis realizações performanciais do repente, marcado pela imagem de “quero-quero” como reivindicação através do desejo insistente, confirmam o manifesto contraculturista de preservação do meio ambiente. Isso está fortemente marcado pelo signo do radical, da “birra” infantil, o que nos permite entrever a sugestão verbal da atitude paternalista, comum às famílias, motivado tanto pela tradição familiar, em proteger sua prole,

<sup>101</sup> <http://www.saudeanimal.com.br/quero-quero.htm>

<sup>102</sup> idem



como pelos contraculturistas, em proteger sua cria. Há um cruzamento estético das imagens com a evidente ética contraculturista. O isolamento das sílabas “massa” de “massa-gueira” e “hulu” de “ilha-hulu-lante” é uma referência simbólica, através da linguagem informal, ao uso da maconha pelo grupo de contraculturistas da classe média alta da sociedade local. Estes jovens, quando usuários, refere-se à boa maconha como “massa”, termo hoje muito usado pela juventude em geral, e o “hula-hula”, é referência utópica dos surfistas às praias do Pacífico que, na região em destaque, fica associada à Praia do Francês, onde o consumo de maconha é bem comum. Porém, por outro lado, essa construção estética também evoca “ululante” que traz ao *locus* poético o “uivo” – a presença da tríade “dor / solidão / animal” como negatividade lírica – ou, revitalizando seu uso figurativo no Brasil, “evidente”, “claríssimo”, “insofismável”, “gritante”.

A negatividade lírica, suavizada pela leveza da descrição do espaço natural e pelo tom afetivo, realiza-se, no poema, através da noção de isolamento que o eu-lírico coloca em “você tão só”. O sintagma nominal, que aqui destacamos, realça o ideário contraculturista, de ruptura com a cultura do *establishment* que administra e regula as práticas daquele lugar, pois, paradoxalmente, o artista, em meio a tanta beleza, está só e impotente. Estar só aqui, por um lado, se implica não integrar-se ao espaço natural como sistema ecológico, mas, por outro, uma posição meditativa e introspectiva (muito próprio do ofício de pintor).

Não somente como artista plástico vivartista, Lula Nogueira, chamou a atenção de Lucy Brandão (o pintor posteriormente dedicou-lhe uma tela). Vejamos um outro poema dessa poeta (1998) dedicado a Edgar Bastos, artista plástico, também Vivartista :

Com admiração e carinho  
 Ao Primitivo Primitivista (Ativista)  
 Ao baluarte das Cores  
 Das Igrejas Provincianas  
 Onde os Arcanjos sobrevoam  
 A Avenida da Paz

Ancião da inspiração toda  
 Luz e Emoção, nas Tintas  
 A certeza de sucumbir  
 A dor com belezas

Nas suas telas o azul  
 Nordeste  
 E o Vermelho Veneno da  
 Pele dos meninos indígenas  
 E Alagoanos

EDGAR sua fé, sua pintura  
 Caeté, Alagoano do Lago  
 Nos dedos a pintura que  
 Atura o seu louco e  
   Longo Viver  
 Nas imaginações

Ao contrário dos demais repentes de Lucy Brandão, esse poema retoma a linguagem e a aura do repente mais tradicionalista, utilizando o tom meio encomiástico de uma ode. Defendemos tal posição em decorrência, por exemplo, da inserção direta de seu nome no processo lírico, personalizando-o e do uso de uma seleção lexical muito atrelada às deferências da tradição (“Com admiração e carinho”, “Baluarte das Cores”) reforçando a tonalidade que evidenciamos há pouco: o do retorno a uma produção mais atrelada ao repente tradicional. A alusão a sua condição de artista plástico e sua prática figurativista, o que era questionado pelos vivartistas, encontra-se expressa em “Ao Baluarte das Cores / das Igrejas Provincianas” e esse acontecimento estético muito atrelado ao plano real é marca patente do repente tradicional.

Interessante observar o uso de letras maiúsculas em alta incidência: acreditamos que aqui esteja destacado, na transcrição do repente para o papel, um diálogo com a regra da norma culta do uso de letras maiúsculas, seja para transgredir, seja para marcar a posição de prestígio, assumindo ironicamente o ponto de vista da tradição, que o eu-lírico está conferindo ao homenageado. Nesse diálogo, confirmando a norma pelo desvio, mimetiza certo tom de nobreza mais para o *status quo*, dissonante da real condição biográfica – Edgar Bastos era oriundo de uma camada popular menos favorecida e, de certa forma, cultuava um tanto exarcebadamente, as práticas aristocráticas – do que para o anímico. Trata-se na verdade de uma ironia construída através da inversão laudatória. Uma tentativa de rima, acreditamos que para conferir esteticamente um veio crítico, de retorno ao repente da tradição: “Ancião da inspiração toda / Luz e Emoção [...]”.

Nas entrelinhas, percebe-se a alusão ao homoerotismo quando:

1. nos versos “Onde os Arcanjos sobrevoam / A Avenida da Paz”: local de preferência para os encontros homossexuais masculinos, iniciados na década de 70 quando da inauguração dos Hotéis Beira-mar e Luxor. Hoje, esse ponto de encontro se deslocou para as proximidades do Trapiche, depois de ter passado pela barraca de praia “Sinal Verde”, derrubada durante o projeto de reurbanização da Praia da Avenida, na gestão Kátia Born e Sexta-Feira,

tendo constado do manual de guia turístico *gay* internacional na década de 90. A região, durante os dias de sol, atende à expectativa dos banhistas e boêmios recebendo, durante a noite, travestis, prostitutas e gigolôs, e clientes, em geral, oriundos dos adeptos dos tradicionais conceitos da família conservadora maceioense, que, para manterem suas identidades em segredo, acessam esse mercado clandestino. Como já nos referimos anteriormente, trata-se de um espaço urbano ocupado por grupos economicamente menos privilegiados que, como estrato sociocultural excludente, compartilham e negociam prazeres entre o sexo, a orgia, o bacanal e o ócio, com grupos mais privilegiados. Esse contato entre classes sociais não deixa impunes suas culturas, hibridizando-as.

2. na intertextualidade com a música popular brasileira “Menina Veneno” em “Vermelho Veneno”, com letras maiúsculas insinuando título, projeta sobre o verso “da pele dos meninos indígenas e Alagoanos” o misto de sedução e perigo. Atentemos para a distinção das qualidades assumidas entre “meninos indígenas” e “Alagoanos”: a marca da distinção étnica e sua condição politicamente institucional. “Alagoanos”, está com letra maiúscula.

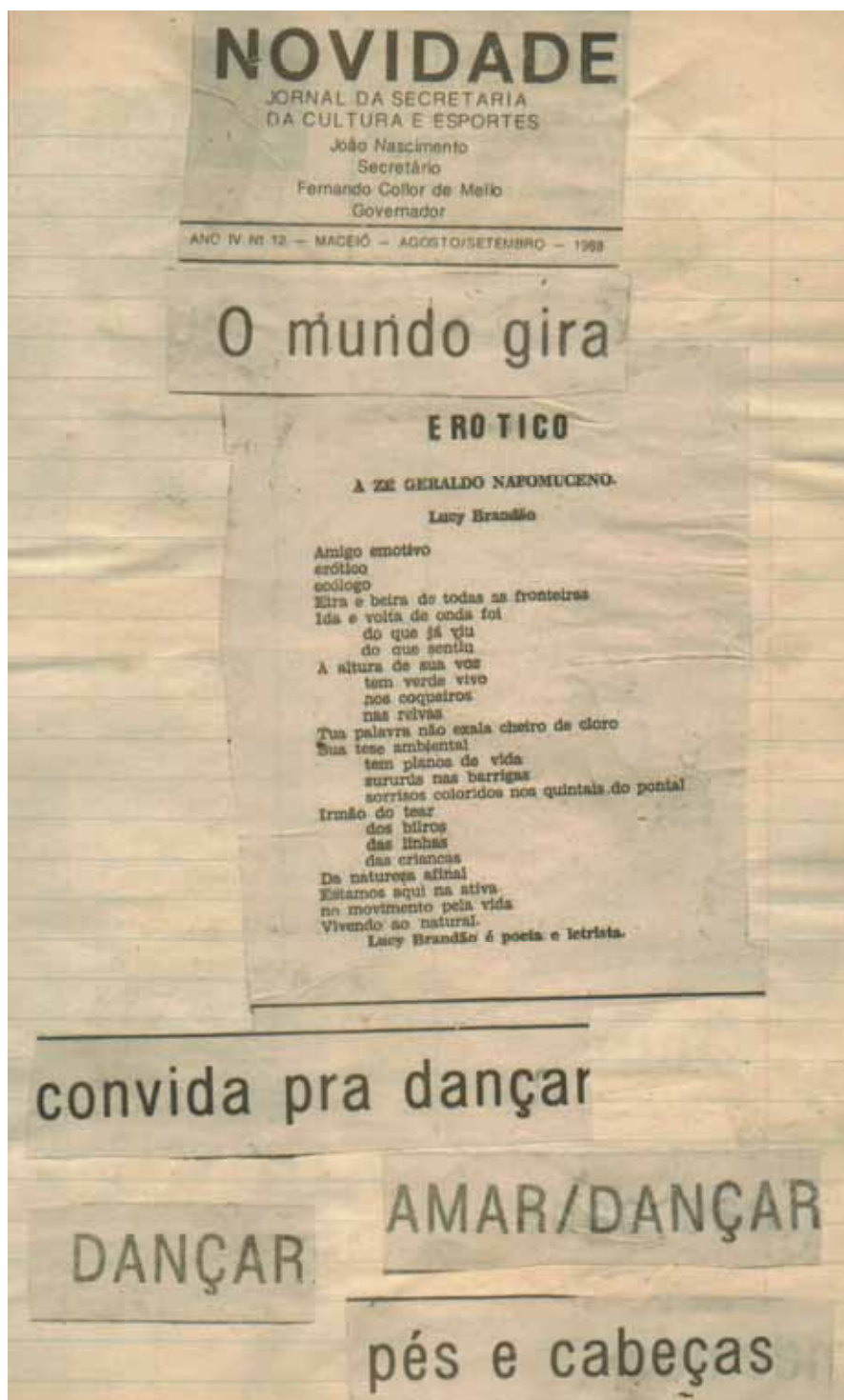
Como não poderia deixar de faltar em um bom repente tradicional, a poeta faz um certo afago ao amigo, ao seu ofício de pintor, para “homenageá-lo”, prática bastante usada pelo repente tradicional. Assim, o texto de Lucy Brandão ressalta no perfil do pintor:

1. sua preferência pelo figurativismo (ver primeira estrofe).
2. uma produção pictórica cujos traços, no entendimento de Lucy Brandão, encontram-se muito atrelados a uma “militância primitivista” (Ativista). Isso torna-se perceptível, do ponto de vista cultural, na medida em que o verso “das Igrejas Provincianas” pode assumir uma condição metonímica com relação à influência do colonizador na escolha de seus conteúdos estéticos, o que, na leitura contraculturista, marca uma involução, por valorizar exacerbadamente o centro dos valores tradicionais.
3. seu apego ao local, colocado no verso “EDGAR sua fé, sua pintura Caeté”, destacando o aspecto primitivo de onde são lançados seus olhares sobre os produtos estéticos (Alagoano do Lago). “Caeté”, aqui, aparece com a aura do colonizado, o que na visão contraculturista não significa sua origem (os índios Caetés), ainda que referência étnica básica da “alagoanidade”. O elemento híbrido no par “caeté x alagoano do lago”, aqui, se encontra realçado. Essa alusão étnica já

esteve presente em outro repente, mas com uma aura mais fechada com a origem em: “A Nação é Caeté e os índios são antropófagos”. Cabe observar o uso das cores da bandeira alagoana em “Nas suas telas o azul / Nordeste / e o Vermelho Veneno [...]”.

4. a relação entre seu ofício e seus desregramentos cotidianos promovendo longevidade: “Nos dedos a pintura que / Atura o seu louco e / Longo Viver / Nas imaginações”. A condição de ser artista, na cultura das camadas mais populares da cidade de Maceió, é considerada dissonante à condição masculina. Nessa perspectiva, Edgar Bastos vivia entre sua condição socioeconômica desfavorecida e um nível cultural que freqüentava com assiduidade muito diferente de suas origens o que, de alguma forma, o destacava em ambas gerando a tensão de ser o diferente, ou seja, seu “louco viver”.

Um outro amigo prestigiado por Lucy Brandão foi José Geraldo Nepomuceno, também poeta e intelectual estudioso do meio ambiente. Leiamos o texto abaixo publicado no Jornal da Secretaria da Cultura e Esportes na gestão de governo de Fernando Collor de Mello em agosto e setembro de 1988.

(Documento 24)<sup>103</sup>

<sup>103</sup> “**NOVIDADE** / JORNAL DA SECRETARIA DA CULTURA E ESPORTE / João Nascimento / Secretário / Fernando Collor de Mello / Governador / ANO IV Nº12 – MACEIÓ – AGOSTO/SETEMBRO – 1988 / O mundo gira / EROTICO / À ZÉ GERALDO NEPOMUCENO. / Lucy Brandão / Amigo emotivo / erótico / ecólogo / Eira e beira de todas as fronteiras / Ida e volta da onda foi / do que já viu / do que sentiu / À altura de sua voz / tem verde vivo / nos coqueiros / nas relvas / Tua palavra não exala cheiro de cloro / Sua tese ambiental / tem planos de vida / sururus nas barrigas / sorrisos coloridos nos quintais do pontal / Irmão do tear / dos bilros / das linhas / das crianças / Da natureza afinal / Estamos aqui na ativa / no movimento pela vida / Vivendo ao natural. / **Lucy Brandão é poeta e letrista.** / convida pra dançar / AMAR/DANÇAR / DANÇAR / pés e cabeças” (transcrição literal)

Em primeiro lugar, cabe frisar que o poema inicialmente roça o tradicional por se direcionar especificamente a alguém, porém, depois se afasta desse molde pelo verso branco e disposição das estrofes. Em segundo lugar, a temática passeia de forma emblemática pelos significados sociais e culturais que o homenageado sustentava como pessoa pública. José Geraldo Nepomuceno foi secretário do meio ambiente do estado de Alagoas durante a gestão de Divaldo Suruagy e, de acordo com Lucy Brandão, consciente de sua responsabilidade social. Nessa perspectiva, queremos ressaltar, aqui, os sinais poéticos que colocam em destaque a questão ecológica e seu trânsito pela contracultura:

1. o pensar o meio ambiente sem excluir sua relação com o homem: “Sua tese ambiental / tem planos de vida / sururus nas barrigas / sorrisos coloridos nos quintais do pontal<sup>104</sup>”. Há, dentro da tendência de Lucy Brandão, a relação entre o intelectual (“tese”) e o natural, biológico, que se relaciona a um viver intestino (“sururus nas barrigas”).
2. a referência à sua posição política responsável e ao seu compromisso com a preservação: “Tua palavra não exala cheiro de cloro<sup>105</sup>”.
3. a sua intimidade cidadã com a cultura alagoana e de seu artesanato: “Irmão do tear / dos bilros / das linhas / das crianças / Da natureza afinal”.
4. a estetização da militância em defesa da natureza: “Estamos aqui na ativa / no movimento pela vida / Vivendo ao natural”.

---

<sup>104</sup> A palavra “Pontal”, aqui grafada em letra minúscula, refere-se ao bairro à beira da Lagoa Mundaú de onde é extraído o “sururu”, fonte de riqueza e alimento para a população ribeirinha, ameaçada pelo processo de industrialização.

<sup>105</sup> Referência à indústria do Salgema, hoje, Triken, que se localiza pela redondeza e é ameaça ao meio ambiente.

– Outros diálogos.

Belatriz  
RITZ  
1

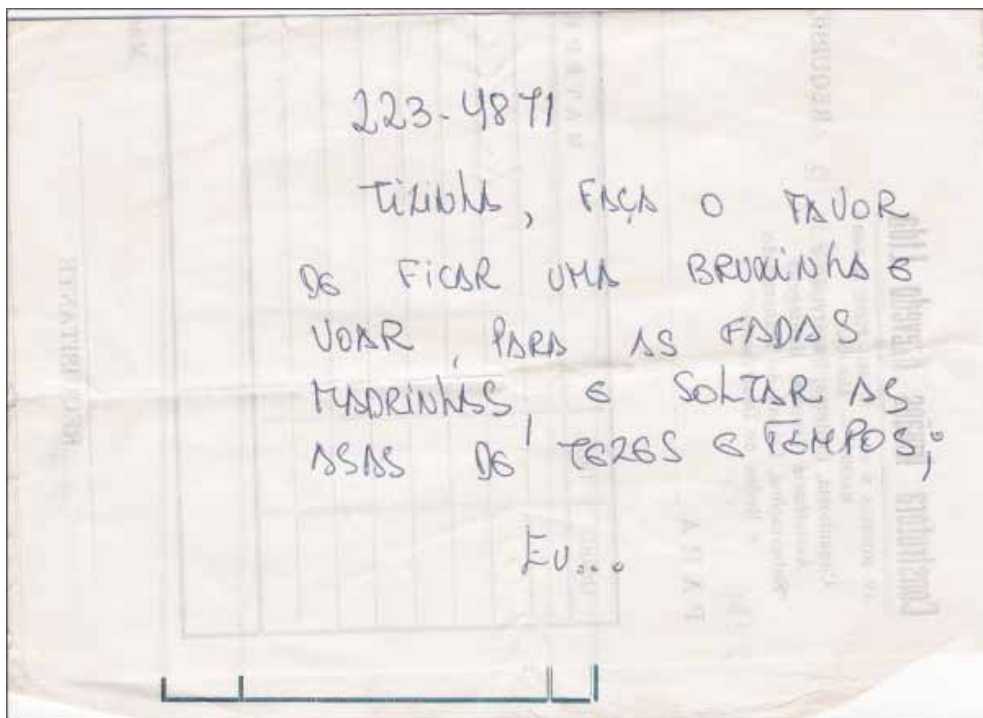
CIRCO e CENA  
AONDE IREMOS BRINCANDO DE  
SÉRIO e TRAPEZISTAS  
PEDACO DE PANO!  
ENGANO DE AGORA...  
NA HORA DO PICADEIRO.  
O OUTRO LUGAR  
É O VERDADEIRO...  
★ Lucy Brandão

(Documento 25)<sup>106</sup>

“Belatriz” era uma forma muito carinhosa de chamar sua prima Beatriz Brandão (Tizinha) e a referência era ao fato de ter participado da montagem de vários textos teatrais em Maceió. Não nos ocorre nenhum relacionamento íntimo entre as duas no plano biográfico,

<sup>106</sup> “BELATRIZ / RITZ / CIRCO E CENA / AONDE IREMOS BRINCANDO DE / SÉRIO E TRAPEZISTAS / PEDACO DE PANO! / ENGANO DE AGORA ... / NA HORA DO PICADEIRO. / O OUTRO LUGAR É O VERDADEIRO ... Lucy Brandão” (transcrição literal).

mas nos parece que a aproximação de ambas funcionava, por vezes, como motivação e identificação estética. O texto a seguir trata-se apenas de um bilhete:



(Documento 26)<sup>107</sup>

O repente acima (documento 23) mimetiza o mal-estar dissonante que constitui a aproximação metafórica entre o “picadeiro”, local das representações, e o “outro lugar”, local das realizações “verdadeiras”. O texto propõe, através de sua negatividade lírica, tensões que performatizam a angústia do desajuste que a moral conservadora traz a um cotidiano que não suporta mais o próprio projeto. Estamos nos referindo à crise e à dramaticidade da utopia contraculturista, na medida em que:

1. coloca, em um movimento circular entre o realizável e sua representação, a dinâmica de viver todas as coisas em plenitude, como algo arriscado eticamente e comprometido (est)eticamente. Referimo-nos aos princípios contraculturistas de imergir densamente em todas as coisas, liberto das regras. A grande recusa contraculturista implicou, como dinâmica existencial, uma aproximação do espaço onírico, do desejo e do realizável de uma tal forma que, por princípio, torna-se incidente em sua auto-superação.

<sup>107</sup> “223 4871 TIZINHA FAÇA O FAVOR DE FICAR UMA BRUXINHA E VOAR, PARA AS FADAS MADRINHAS, E SOLTAR AS ASAS DE TEZES E TEMPOS; EU ...” (transcrição literal).



Desnudo deve estar (Pedaço de pano! / Engano de agora) todo espaço que nos abriga (Circo) e toda ação que nos contém (Cena).

2. a indeterminação espacial [O outro lugar (o não lugar utópico)] e sua realização como “verdade” (... é o verdadeiro), traz para o acontecimento estético a *mimesis* da atitude *beatnic* que se mantém entre aventurar-se e sobreviver (Brincando de sérios e trapezistas).
3. a atitude marginal como realização utópica transparece no verso “na hora do picadeiro”: o eu-lírico impõe à construção poética a tensão dissonante em sua qualidade positiva de entendê-lo como espaço estético e sua qualidade negativa que implica disfarce, hipocrisia. Diríamos até que, com relação à cultura brasileira, isso significa uma substância identitária que veicula o “jogo de cintura”, o “se dar bem” ou a “malandragem” que, como identidade, para nossa burguesia é procedimento estratégico para a manutenção do *status quo* e para nossos contraculturistas transculturados é pulsão transgressora, que motiva politicamente seu projeto.

O espaço metaforizado, no repente em análise, já utilizado inúmeras vezes em outros acontecimentos estéticos, inclusive na produção brasileira<sup>108</sup>, apreende desse eixo lírico sedimentado na cultura poética de raiz popular brasileira, o signo da crise como fonte motivadora da emoção. Essa realização mimética é recorrente da expectativa infantil do espetáculo circense; este, cindido da sua condição do prazer estético como transcendência utópica do imaginário, desgasta o veio estético para estabelecer-se cortante e agressivo. Tal realização assume a emoção como uma tensão, uma crise ou como apelo sensorial a uma tensão cultural e política de nossa identidade. Atentemos para as seguintes colocações:

1. Há dissonância entre o espaço cultural de referência (o circo), sua finalidade e a apreensão estética da crise na produção dos signos poéticos. Essa produção apresenta uma articulação retórica já desgastada pelo uso; encontramos tensões culturais, por exemplo, quando chamamos alguém de palhaço e isso nunca parece ser algo engraçado, carinhoso.
2. Porém, vale observar a única ocorrência de referência pessoal: a desinência número-pessoal contida em “iremos”. Todo o resto da sintaxe poética dá-se através de sintagmas nominais. Esse fato marca o repente com uma densidade lírica que tende a uma estetização do “ser” e seus projetos.

<sup>108</sup> Estamos aqui nos referindo aos versos da música de João Bosco e Aldir Blanc de “O Bêbado e o Equilibrista” e os de Ivan Lins “[...] pede a banda para tocar o dobrado / olha nós outra vez no picadeiro”.

3. O presente texto é recorrente: a) a alusão ao trapézio (equilíbrio, sintonia e força) e ao picadeiro (cena, palhaço) numa dimensão que sustenta os significados poéticos que há pouco referimos; b) “engano de agora / na hora do picadeiro” conota tensão através da aproximação espaço e tempo marcada pela negatividade lírica contida em “engano” e “picadeiro” (destaquemos o fato de que “picadeiro” aqui assume sua negatividade quando representa a decadência da moral conservadora); c) “pedaço de pano!” marcado tipograficamente pela exclamação sugere limite extrapolado do elemento vida, sem sensibilidade, amórfico, num repente de agressividade seja com o outro, seja com a vida, mas também, referindo-se à lona do circo, impõe a dissonância contida nas imagens entre “a proteção contra as intempéries da natureza de estar sob uma cobertura” e “o de estar impedido de visualizar o infinito pela sua situação de interioridade”; d) “o outro lugar / é o verdadeiro” indicando a insatisfação com o *status quo* e a libertação daquilo que não funciona como autêntico, como legítimo e como real (entendemos aqui a presença do ideário contraculturista através do já comentado jogo do “avesso”).

Essa tonalidade lírica que beira as mágoas, que exalta a decadência, que submerge a alma em uma tomada de consciência de sua queda, associada de forma contra-positiva ao evento do “circo”, confirma que “a poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem” (FRIEDRICH, 1978, p.100). Ao inserir o “circo” como campo semântico para a definição dos signos poéticos, Lucy Brandão recupera culturalmente sua função, principalmente a de entretenimento e ócio, em uma alegria forçada, na construção das tensões que, sem desconhecer a construção histórica de seus significados que não se coaduna com os da vida, posto que exige seriedade, torna-se pulsão negativa e estética.

A poesia contida nesse repente, por intermédio da linguagem, recorta do referencial da coisa aquilo que dela quer transgredir, prescindindo de sua condição de objeto; nessa perspectiva, Lucy Brandão usurpa da imagem do “circo”, no repente em análise, o sentido de ser uma fonte de prazer, como, por exemplo, “picadeiro” ou “trapezista”. Ela também desloca o significado de cena alegre para o plano discursivo dissonante. Observemos um outro poema cujo universo temático é recorrente:

(Documento 27)<sup>109</sup>

<sup>109</sup> “MESTRE MAGO” / Você é o palhaço da vida / O cão com a sorte perdida / O mágico no engano das emoções / das supremas ilusões / O mago no divino caminho / À procura da beleza de um totem / Com teus olhos de ateu / na mira da virgem / Terno da aliança do adeus / Que rasga-se no romper dos anos futucando a

Desde o título, “Mestre Mago”, infere-se uma alusão à condição do artista, pela sua alta capacidade de traduzir a consciência do real em ilusão. A própria linguagem do poema, em sua forma, torna intensa essa apropriação da ilusão como realidade. Esse poema está aqui para incomodar e a linguagem revela isso quando:

1. no processo de interlocução, projeta sobre a imagem do “mestre mago” a desesperança, o atributo de “palhaço da vida”, que qualifica a sua existência como algo passível de fazer rir e de deboche; a fatal condição de “cão com a sorte perdida” inspirando o desprezo por quem se devotou como amigo; a dor da partida de um rancho em “terno da aliança do adeus” e incapaz de conduzir, apesar de tudo, seu próprio destino, seja por medo ou por covardia, “encontra-se no palco da metrópole obstruída / por ter medo da vida”. Sua existência não se identifica com o sublime, mas com “o mestre do engano fatal”.
2. constrói poeticamente a dissonância entre “divino caminho”, “totem” e “ateu” sugerindo uma busca, uma nova magia estranha porque contraditória.
3. apresenta a duração da pulsão poética como violenta e duradoura (rasga-se no romper dos anos), incômoda (futucando a ferida viva) e sem saída (das ilusões perdidas).

Lucy Brandão constrói um efeito lúdico cujo objetivo é subverter a ordem formal da constituição dos objetos líricos (o conceito de vitória em “Não Venci”, o espaço cultural *underground* em “Quintais” ou ainda, por exemplo, a magia e a fantasia em ilusão em “Mestre Mago”), condenando a linguagem a responsabilizar-se pela estetização dos objetos. Como contracultura, na contra-mão dos discursos, ela diz para “desdizer”, para se tornar contra-fluxo da lógica imbuída de sua realização cultural estável. O jogo dos avessos. Uma pulsão mágica exercida pela linguagem e “a magia lingüística pode manifestar-se na força sonora dos versos, mas também no impulso das palavras que dirige a criação poética” (FRIEDRICH, 1978, p.134).

Em outro poema seu, publicado na coluna “Domingueiras” de Noaldo Dantas no Jornal “Opinião” na página 12 (temos apenas uma cópia onde não nos permitiu verificar o dia e outras informações mais específicas, a não ser, por estar escrito na parte superior, pelo próprio punho, “escrita em meados de 82”), reitera essa tendência de objetos contraditórios, híbridos, como os da representação do natural metamorfoseado no cultural:

---

ferida viva / que criastes dentro de você / Mas o mago das ilusões perdidas / encontra-se no palco da metrópole obstruída / por ter medo da vida / sendo o mestre do engano fatal.”(transcrição literal)

## G I R A

Gira som  
 Girassol  
 Gira cor  
 Viração giração  
 Vibração de sol  
 a som geração  
 Nas madeiras amarelas  
 das violas  
 Nos quintais e sítios  
 girassol tropicais  
 Roda rola gira  
 Cigarros cachaças  
 pomba gira  
 Gira palcos gira nós  
 Nas noites nos dias  
 Gira mesas girassóis

A linguagem do poema articula, através de seu jogo sonoro, a construção dos signos poéticos que antes mesmos de querer significar-se isoladamente, sugerem a unidade contraditória como significado. Do título “Gira”, seja como afixo ou palavras isoladas, transparece a metáfora de uma engrenagem em movimento contínuo e a presença da forma circular em movimento tanto inspira sua dinâmica como seu sentido. A pluralidade de combinações sígnicas contorna a imagem em sua complexidade, função e relações sêmicas, dos quais alguns procedimentos poéticos recuperam da reserva utópica contraculturista seu acontecimento estético:

1. a palavra “gira”, citada várias vezes durante o transcorrer do poema, assume a forte conotação, determinada em “pomba gira”, da referência à cultura afro-brasileira.
2. essa conotação atrai para seu campo semântico a condição de escrava, posto que, de acordo com esse campo cultural em Maceió, através do sincretismo, ela trabalha para outras entidades (orixás) e foi introduzida através da cultura negra. A “pomba gira”, chamada de “lebara” ou “exu-leba”, em terreiros mais ligados a sua origem, circula num plano espiritual mais mundano, (inter)ferindo em processos mais egóicos para quem procura esse tipo de magia. Geralmente caracterizada pela volúpia, pelo sexo, pela orgia, pela bebida e associada, histórica e politicamente, pela força do colonizador,

ao diabo. Em seu estado mais puro de significação e representação cultural, há o entendimento dela como “escrava”.

3. defendemos aqui assumir o poema o ideário contraculturista quando: a) assumindo o poema, metaforicamente, a forma de “engrenagem” (tipo máquina) o eu-lírico promove sua dissonância crítica com a condição do negro brasileiro como escravo; b) se percorrermos todas as palavras associadas a “gira”, elas implicam um valor mundano positivo que a contracultura valoriza (música, *show*, sol, tropical, ócios, bebidas, natureza); c) o dizer poético em versos curtos, subvertendo a combinação das palavras e feminilizando a sonoridade (a letra “g” obriga, de uma certa forma, uma movimentação na boca que a tradição masculina local costuma assim marcar, o “biquinho”) confere à *performance* a alusão ao discurso *gay* da década de 70 que, em seus atos de fala, preferiam a combinação insólita do tipo “esqueça Vanessa” ou “abafe the case” para referir algum comentário esporádico (tonalidade humorística) diferenciando dos usos convencionais da língua.

Em contrapartida, por entre o teor imagístico que evoca engrenagem, incide sobre o acontecimento estético uma acentuada exaltação ao “girassol”, e, nessa perspectiva, imprime ao signo poético uma conotação<sup>110</sup>:

- a) natural (a natureza torna-se templo da contracultura ocidental pós-60) quando nos versos “Girassol”, “nas madeiras amarelas” e “girassol tropicais” recupera seus atributos de flor – “pode atingir 3 metros de altura, notável por ‘olhar para o sol’, comportamento vegetal conhecido como heliotropismo – e por serem “originárias das Américas, domesticadas por volta do ano 1000 a.c.”;
- b) cultural, no sentido estético, evocando uma das obras mais conhecidas do gênio Vincent van Gogh, “Os Girassóis” – pintor holandês, marginalizado por toda a sociedade do século XIX (não nos esqueçamos que esse século é marcado pela Revolução Industrial), e influenciou o expressionismo, o fauvismo e o abstracionismo da arte do século XX, pioneiro na ligação das tendências impressionistas às aspirações modernistas;

<sup>110</sup> <http://pt.wikipedia.org/wiki/girassol> (acesso dia 25 de maio de 2007)

- c) mítica, posto que remete à mitologia grega na associação da paixão feminina de Clytia pelo deus Apolo que, sem poder fazer nada, observava-o cruzar o céu e após nove dias, ela foi transformada em um girassol. Não podemos esquecer ainda que Francisco Pizarro encontrou diversos objetos Incas e imagens moldadas em ouro da planta em que fazem referência aos girassóis como seu deus do Sol.

Seguindo essa tendência de apropriar-se das cadeias sonoras para fazer acontecer e modificar o signo poético, Lucy Brandão marca seus repentes como urbanos, incorporando seus sentidos e apreendendo suas dinâmicas. Nessa perspectiva, observemos o ritmo que, através do encadeamento sonoro e semântico, projeta sentidos sobre o poema a seguir, e atentemos para o processo metassemêmico atribuído à urbanidade:

Passando

Passo passado passando  
 Com passo sem passo  
 Passo ruas rios  
 Rindo passos choros  
 Passarinho passa pégaso  
 Passas uvas murchas  
 De amor orgias gias mangues  
 Pelas esquinas passam passeios  
 Passas peras peles penas finas  
 Passam passeatas pistons  
 Pinos de tímpanos  
 Panos velhos dos  
 Passos do passado  
 Foram tantos dias para fecundar  
 estas palavras parábolas

Que inspiro e insisto em existir

Vulto humano transformando  
 em quilos de carne  
 Em decomposição  
 Desnudo de inspirações  
 ou vontades  
 Andam paralelos as  
 Máquinas e nada vêm  
 Além de vozes e multidões marcadas  
 Passo eu.

O poema estetiza o ritmo cotidiano do espaço urbano e metropolitano, ao lado de imagens da natureza que pouco a pouco se desfazem murchas. A disposição estratégica das palavras, na primeira estrofe, mimetizando o caos urbano, deliberadamente articulam-se em desordem, desconhecendo uma as outras por entre os versos, assim como fazem as pessoas

nas grandes metrópoles. A frequência marcada da letra “P” (aliteração), inicialmente pela significação da palavra “passo”, além de conferir à *mimesis* o substrato do ritmo das metrópoles, acentua a aura de uma certa tendência à massificação por meio desse ritmo. As demais palavras incidem, diluídas entre essas, no signo poético, como a marca da diferença que, em meio ao turbilhão, promovem a dissonância.

O verso “Que inspiro e insisto em existir” marca a divisão entre as duas estrofes, delimitando também a noção de estética da existência de Lucy Brandão. Enquanto a primeira estrofe, imersa numa dinâmica de movimentos, inquieta as palavras como vida urbana intensamente acelerada, a segunda, liricamente densa em sua negatividade, projeta sobre o signo poético a morte em vida, a deteriorização dos desejos e dos sonhos e o sonambulismo existencial. Ainda assim, apesar de tudo “Passo eu”.

A harmonia desarticulada dos sentidos, acompanhando a negatividade lírica para (ex)comungar a tradição, abre espaço para que o novo, por mais absurdo que seja, possa inserir-se como prazer estético nas *performances* da produção poética de Lucy Brandão. Essa (ex-)comunhão se apresenta no caráter da linguagem que, no poema “Gira”, traduz, pelo princípio da continuidade, a manutenção da condição de escravo aproximando-o poeticamente da imagem da máquina, enquanto que no segundo, configurando a imagem espectral do “morto-vivo” por entre a multidão, o eu-lírico impõe ao acontecimento estético a tensão dissonante. Já associamos, anteriormente, sua produção poética ao veio da modernidade que se estabeleceu em nossa lírica desde o século XIX e, posteriormente, alimentou o acervo utópico das rupturas, nas duas primeiras décadas do século XX e na década de 60. Queremos lembrar aqui a Poesia Pantagruélica:

A poesia do absurdo teve no Brasil um momento de particular interesse durante o Romantismo, sobretudo entre os estudantes de Direito de São Paulo, que a denominaram “poesia pantagruélica”. Sendo um jogo de grande força burlesca, foi também às vezes tributária de outros registros, mas sob todos os seus aspectos pode ser vista como manifestação de negatividade, que é um traço romântico importante. De fato, ela é um modo de contrariar tanto a ordem quanto as finalidades do discurso, estabelecendo um antidiscurso marcado pela falta de significado “normal” e a criação de significados próprios, aberrantes a seu modo. (CÂNDIDO, 1993, P.225).

Por vezes a produção poética de Lucy Brandão assume a condição de herdeira dessa tendência que se fez presente na história de nossa negatividade lírica. Verifiquemos essa herança no poema a seguir:



## Mistérios da Noite

Nestas terras com coqueiros  
 Mistérios e desesperos com auroras  
 de barras avermelhadas  
 Grande sonho ilumino-me  
 Da obscura força da noite  
 Início do sonho: rosa céu  
 despetalando-se em estrelas  
 Cometas nas mudanças de rumo  
 Indo a outro lugar nos delírios da vida  
 Vozes roucas perdem-se na escuridão  
 Esperando uma lua gorda que veio  
 nas noites dos hemisférios  
 Você estrela de cinco gumes  
 Ofuscante teu brilho que  
 chega a encandear  
 Cego e as tontas entre  
 Naturezas semi-mortas  
 Mordo o medo de te querer nas noites  
 Com minhas presas

Creditamos a essa herança outras pulsões estéticas que, no transcorrer de nossa história literária, dialogaram bem de perto como, por exemplo, com as manifestações dadaístas, surrealistas e, até mesmo, no caso de Lucy Brandão, com as concretistas. Lucy Brandão projeta nesse diálogo uma síntese dessas tendências, como que alquimizando suas possibilidades performanciais e inaugurando em sua posição de vanguarda contraculturista em Maceió, a partir daí, novos objetos estéticos híbridos. Ela não assume na íntegra, especificamente, nenhuma dessas perspectivas estéticas, tanto no que diz respeito a seus repentes urbanos, quando instaura e explora as livres-associações fônicas e semânticas, como sobre a transcrição desses para o papel (uma certa tendência ao *techné* ou atividade produtora) sendo tudo isso junto. Até mesmo quando, em seus trabalhos com colagens, traz da *media* para o poético o que de poético a *media* não conseguiu comunicar, Lucy Brandão decide dadaísticamente pela contemporaneidade do poema como repente transposto para o papel, acusticamente carregado pelas vozes da cidade.



**MARIA**  
LUCY

*A arte de Criações*

**NÃO É FRESCURA.**




**E BOM** *Nada é bom por acasa.*

aproxima as pessoas **sem sair de casa.**

**É VIDA**

**cama** **MAR** **MISTERIOS**

**SOLTE-SE**  
**NESTA**  
**BRINCADEIRA**  
**TRANQUILA,**  
**EM SUAS MÃOS,**  
**UM**  
**MUNDO**  
**DE**  
**FELIZ**  
**AVENTURA**  
em todas as estações.



O experimentalismo emergente da poética de Lucy Brandão apreende da colagem a motivação retórica que o formato das palavras como significantes pretendem comunicar; a memória do que o processo de editoração sugeriu ao inconsciente coletivo e, como sugere o poema; o prazer em produzir sentidos a partir da rearticulação, em um só acontecimento estético, dos signos separadamente disponibilizados ao público. O poema realiza sua dissonância a partir da percepção de que

A discordância entre signo e significado é uma lei da lírica moderna, a mesma que da arte moderna. Num quadro, um pedaço de pano se converte no sinal incongruente do corpo de um bandolim. Numa poesia, o bosque se converte em sinal dos relógios da torre, o azul no sinal do esquecimento, o artigo definido em sinal de indeterminação, a metáfora em sinal da identidade objetiva. (FRIEDRICH, 1978, p.150)

O poema é uma explosão e seus versos, estilhaços. Seu conteúdo aponta para a delícia de criar como que um lançar-se subjetivo no ofício de traduzir poeticamente o mundo, mas sua forma acusa esse mundo de incapaz de se tornar poesia. Percebemos o diálogo estético-cultural entre o dadaísmo e a (est)ética contraculturista, nesse poema, quando aponta tecnicamente para o uso aleatório das palavras produzindo sentidos contraditórios e contestatórios. A título de exemplo, o que os dadaístas desmascararam da barbárie provocada pela civilização burguesa ocidental, os contraculturistas realizaram na quebra de conceitos que essa mesma sociedade ainda tenta sustentar. Acontecimentos estéticos que se realizam em momentos históricos análogos: a) os dadaístas, Primeira Guerra Mundial e b) os contraculturistas, Guerra do Vietnam e Guerra Fria. Observando o poema a partir da compreensão de que

A interpretação de uma poesia moderna se vê obrigada a demorar-se muito mais no estudo de sua técnica de expressão que em seus conteúdos, motivos, temas. É uma consequência compreensível de seu propósito. [...] O ápice da obra e de seu efeito reside precisamente nessa técnica. As energias se concentram quase por completo no estilo. Esta é a realização na linguagem e, portanto, o fenômeno mais imediato da grande transformação do real e do normal. (FRIEDRICH, 1978, p.149).

Nessa perspectiva, afirmamos sobre o poema:

1. Mesmos os conteúdos assumindo toda uma positividade que beira o exagero, sua forma (in)forma seu sentido utilitário, propagandístico à moda capitalista, sua intimidade semântico-discursiva com o controle das massas.

2. O poema já nasce ferido, posto que constituído de recortes daquilo que não se pretendia fazer poema. Pela violência, ocorre a (re)semantização do dizer e, assim, realiza-se o acontecimento estético sob a forma de poesia.
3. Neste caso, o da autoria ser de Lucy Brandão, relacionamos essa apreensão instantânea dos dizeres da comunicação social em uma mesma perspectiva intervencionista que a de seus repentes urbanos.
4. A disposição formal do material gera a tensão quando: a) no início do poema (topo da primeira página, na forma de título) estão dispostas imagens de uma máscara, um pássaro com o bico cravado nos olhos desta e uma foto de uma estatueta, enquanto que, como conteúdo dissonante ao do início, no final encontramos a foto de uma paisagem natural associada à imagem de um leão traduzindo força, vitalidade e poder; b) logo abaixo das imagens do topo o nome da poeta (Maria Lucy)<sup>111</sup> com ênfase através da dimensão gráfica no nome de “Maria” (referência ao culto católico à mãe de Jesus, o que fecha a dissidência interna nas tendências judaico-cristãs com os protestantes), porém, no final, ao lado da foto da “mãe-natureza”, o *slogan* “em todas as estações”. Nessa perspectiva, o poema apresenta sua dissonância através da tensão entre os conteúdos distópicos do início do poema (violência, cegueira, hipocrisia e idolatria) e os utópicos disposto no final do poema (mar, praia, sol, calor tropical, ócio, vitalidade, força).

Nessa perspectiva, tal reserva utópica, contida no poetar marginal de Lucy Brandão, integra o grupo de artistas e intelectuais que compõe essa condensação incômoda ao projeto conservador da tradição maceioense. Suas escassas publicações em disco, página de jornal ou folder de eventos não implicam, necessariamente, investimentos mercadológicos, mas, sobretudo, marca potencial do espectro refratário das políticas públicas com relação à produção artística em Alagoas que, para libertar-se da condenação, elege um mecenato que silencia as vanguardas modernas.

Poderíamos afirmar, então, que há uma maturidade contraditória nos projetos modernos como o de Lucy Brandão no que diz respeito aos significados que estas rupturas

---

<sup>111</sup> Interessante observar que ela não gostava de ser chamada desta forma e todo o grupo que a conhecia só se referia a ela por Lucy Brandão. Entendemos, aqui, uma marca da estetização de sua existência como contraculturista, pois seu nome acompanha a disposição formal do conteúdo distópico do poema marcado pelas imagens do topo.

representam na fragmentação oportuna dessa perspectiva paradigmática das políticas públicas. Nessa medida, a noção de “avesso”, discutida aqui anteriormente, seria, por exemplo, um dos anticorpos que a modernidade construiu para não sucumbir à rigidez cultural que atrofia as produções e seu acesso pelo público maceioense. Para tanto a produção poética de Lucy Brandão, acessando oportunamente práticas culturais já embutidas em nossa tradição, por exemplo, o repente, submete-o como sujeito artífice a pulsões modernizadoras e transculturais em acontecimentos estéticos com *performances*, configurando, assim, uma cena híbrida, entre o signo poético e o teatral. Isso implica concordar com Canclini (2003, p.49) quando afirma que

A arte moderna continua praticando essas operações sem a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporando o passado, mas de um modo não convencional. Com isso, renova a capacidade do campo artístico de representar a última diferença “legítima”. [...] Essas experimentações transculturais engendram renovações na linguagem, no design, nas formas de urbanidade e nos hábitos da juventude.

## **Conclusão**

Concluimos, por entre tantas reflexões aqui apresentadas, que a produção poética de Lucy Brandão como vanguarda das literaturas produzidas em Maceió nas décadas de 70, 80 e 90, acompanhando todo um fluxo que a literatura marginal brasileira alimentou neste período, constituiu-se moderna na medida em que, segundo Néstor Garcia Canclini, constituiu um movimento emancipador, expansionista, renovador e democratizador.

Havia, entre as décadas de 70 a 90 do século XX, na sociedade maceioense, um contraponto entre duas atitudes político-culturais da produção literária: uma de tendência mais conservadora e tradicionalista representada pelo poder hegemônico local e, adotando uma posição de ruptura com o *establishment*, objeto de discussão nesse trabalho, uma outra que vislumbrava um paradigma mais moderno e, por isso, ficou relegada às margens. Fazendo a análise do *corpus* que esse trabalho se dispôs a analisar, resgatamos alguns elementos de natureza biográfica, considerando depoimentos de autoridade de artistas e intelectuais da época que conviveram com Lucy Brandão, constatando que sua produção se deu predominantemente nessa periferia.

Ao nos referirmos às políticas do poder hegemônico internacional da década de 60, principalmente àquelas aliadas ao neoimperialismo norte-americano, observamos reações culturais de grupos de oposição, com tendências libertárias acentuadas, que fincaram no ocidente novos projetos que aos poucos se iam fortalecendo e gerando novos espaços. A esse movimento deu-se o nome de *contracultura*. Lucy Brandão tornou-se representante de vanguarda desse movimento na cidade de Maceió.

Desde sua origem, a contracultura, tida como uma grande recusa, arregimentou seus adeptos com um projeto de quebra de valores tradicionais, que defendia a completa liberdade de expressão, a sexualidade livre, o consumo de drogas, a proteção do meio ambiente, o convívio horizontalizado dos “diferentes”, seja qual fosse sua perspectiva, desde que atendesse aos seus princípios e formas organizacionais. A produção poética de Lucy Brandão abrigou a *mimesis* dessas pulsões ético-estéticas.

Lucy Brandão produziu poemas, performatizou-os nas noites de Maceió, dialogou com linguagens visuais, como colagens, e com a produção de letras para músicas. Ao lançar mão da reserva utópica pós-60, ela revigorou, como integrante do grupo de vanguarda da literatura marginal maceioense, os processos de hibridação cultural, na constituição desse espaço sócio-político alternativo, marcando um contraponto distópico, do ponto de vista político, em relação à tradição conservadora local, consolidando elementos estéticos da contracultura em sua produção.

A nova base ética que fez Lucy Brandão constituir-se como repentista urbana, configurando, às margens, um espaço cultural diferenciado e híbrido, conferiu à literatura produzida por ela uma ferramenta de combate intenso às posições neocolonizadoras presentes em nosso cotidiano. Nessa perspectiva, confirmamos a estetização de sua existência que negligenciou toda leitura conservadora e se lançou pelo tecido social maceioense promovendo transes. Essa realização política de apropriação estética das palavras, marcada pela pulsão contraculturista que impulsionou a produção poética de Lucy Brandão, (re)afirmou a contrapartida às tendências autoritárias, herança do colonizador, por um viés contracultural e utópico. Nessa medida, ela integrou, ao lado de outros companheiros, como José Geraldo Nepomuceno e Beto Leão, a vanguarda da literatura marginal maceioense da década de 70.

Ao nos referirmos aqui ao espaço literário alternativo, quisemos marcar um contraponto ao oficial, exercido pelo *establishment*, numa perspectiva cartográfica da poesia alagoana do final da segunda metade do século XX, momento histórico-político conturbado, entre a ditadura militar e as tentativas de retorno aos processos democratizadores. Tratamos

esse espaço, em que a produção poética de Lucy Brandão se inseriu, como **periférico**, posto que percebemos sua condição de marginalidade tanto através de sua exclusão do mercado editorial como pelas manifestações líricas dissonantes em relação ao cânone local. Foi, ao nosso ver, uma opção do sujeito-artífice, a poeta na pessoa de Lucy Brandão, e um contraponto que sua existência estetizada marcava com relação aos hábitos e costumes da sociedade conservadora maceioense. Isso contribuiu substancialmente para sua divulgação *in presentia* na forma de repentes urbanos.

Detectamos seu diálogo tenso com a tradição local, transculturando-se e inaugurando uma outra órbita às margens. Recortamos a transculturação como um processo que comprovou o singular vigor estético de Lucy Brandão, uma assinatura da modernidade tardia. Tanto do ponto de vista político como lírico, Lucy Brandão realizou acontecimentos estéticos que implicaram um movimento modernizador, em transes, mobilizando desde sua classe social até os espaços mais populares.

Dessa forma, sua produção poética realizou, híbrida e democraticamente, um resgate da condição de poeta num momento da história em que o objetivo político central da tradição (leia-se ditadura das décadas de 70 e 80 e suas projeções culturais) era silenciar as vozes que deflagrassem transes transformadores do eixo que sustentava suas políticas. Nessa perspectiva, a produção poética da autora estabeleceu-se como pulsão transculturadora, no sentido de que essa é tradutora poética dessas tensões culturais.

Ao contrário dos repentes mais tradicionais, Lucy Brandão, em geral, despersionalizava as vozes singulares, trazendo o toque universal, com um paradigma poético vinculado a uma modernidade lírica. Nessa perspectiva, ela abrigava uma poeticidade negativa e dissonante, assim como também realizava sua própria existência. Essa despersionalização das vozes fez com que, Lucy Brandão, na condição de sujeito-artífice, abraçando o poetar contido no repente, inserisse sua existência através das *performances* no acontecimento estético e, assim, realizasse a divulgação de sua produção poética *in presentia*.

Pudemos identificar a tendência expansionista de seu projeto nas *performances*, a arte viva diante do espectador, pois seu produzir libertou-se da “oficina” e das intermediações editoriais e midiáticas, para ser tudo isto *in presentia*, quando negociava sua imagem em exposições tensas. Pudemos reconhecer também aí mais uma tensão dissonante híbrida do ponto de vista formal, pois, ao mesmo tempo em que esta voz propunha um registro como alteridade às posições midiáticas, sendo repente, ela se urbanizava modernizando-se através da marcante oposição às possibilidades éticas da tradição.



A arte de Lucy Brandão foi realizadora de uma dinâmica lírica muito própria da modernidade do ponto de vista estético-formal, como o já defendido por Hugo Friedrich (1978), tratou-se de uma lírica em que a predominância das tensões dissonantes construiu espaços críticos significativos para seus objetivos de ruptura. Ela construiu uma dinâmica lírica dissonante, impactante por sua natureza (est)ética e política, implicando a realização de uma dinâmica (trans)cultural como processo de hibridação. Sua atitude de aproximação popular, através de repentes urbanos em uma posição de vanguarda, conferiu à sua produção a marca democratizadora característica dos projetos modernos.

Para a análise que propusemos, a negatividade lírica na produção de Lucy Brandão e do hibridismo cultural nela presente, fizemos dialogar duas posições teóricas desenvolvidas por Friedrich e Canclini. A partir desse enlace, produzimos uma leitura da produção poética e lançamos um olhar sobre os signos, de que o eu-lírico se apropriou para constituir-se como poesia, e da estética da existência que a autoria teceu para constituir-se como sujeito-artífice. Essa realização virtual entre o poetar e a atitude estética interativa contida em seus repentes urbanos tanto revigoraram as *performances* dos sujeitos em sua base interativa como incidiram no arcabouço cultural a que esses sujeitos estavam submetidos sob a forma de sedução estética. Constatamos, assim, a expansão do repente tanto em seu campo cultural como sua emancipação estética em níveis expressivos.

O poetar de Lucy Brandão revigorou *in presentia* as fronteiras das linguagens que constituía a cena promovida por seu repente urbano; transcodificou-as e hibridizou-as num só acontecimento estético, e através de sua *performance* fez da expectativa do sujeito o centro de sua sedução. Esse processo de sedução, mais voltado para uma atitude estética subversiva das tradições do que propriamente dócil e envolvente, deslocou a recepção interativamente para um outro espaço estético transculturado, conferindo autonomia poética aos signos performanciais.

A produção poética de Lucy Brandão assumiu essa disposição de dialogar tensamente com a estrutura conservadora local, com uma ética contraculturista e, nessa perspectiva, tornou-se vanguarda de uma nova disposição estética que transitou desde sua existência até seu produto neocultural. Esse diálogo ultrapassou os repentes urbanos e chegou ao poema-visual ao hibridizar poesia e colagens, o que para o tecido social maceioense configurou uma disposição estética moderna.

Concluimos que Lucy Brandão, inserida em um espaço maceioense muito fechado em suas tradições, fê-lo vulnerável às pulsões utópicas da ruptura, tornando-se integrante de uma

vanguarda da literatura marginal local, com seus repentes urbanos, acontecimentos estéticos híbridos em conteúdos e forma, configurando um espaço cultural periférico.

Por tendência e herança cultural, Maceió, assim como toda a América Latina na acepção de Néstor Garcia Canclini, ainda não conseguiu alcançar uma quebra de paradigma significativa que possa ser caracterizada como modernidade. Conseguimos antes sinalizar para um neoconservadorismo que para uma modernidade realizável, seja por causa da rigidez político-cultural que as identidades em construção carecem para o exercício de seus poderes, seja para não deixar vulnerável toda uma plasticidade cultural, híbrida por natureza, que sustenta a diversidade contida em sua constituição e nos influxos externos que incidem em sua formação, as produções estéticas alternativas na cidade de Maceió tendem, no sistema capitalista em vigor, a referirem os sistemas de dominação para confirmar seus espaços produtivos e constituir-se capital simbólico.

Projetos poéticos como o de Lucy Brandão, contestador, utópico e dissonante, tanto em seus espaços simbólicos como existenciais, contribuíram, e ainda contribuem significativamente, para consolidar uma alternativa fonte de resistência diante das marcas predatórias do neocolonialismo ocidental, constituindo espaço crítico que mobilizou e modificou a cultura local do *establishment*. De uma forma peculiar, Lucy Brandão, negativa e crítica, veio e venceu.

## Referências Bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Globalização e comunitarismos: narrativas de viagem e fronteiras culturais*. **In:** LOBO, Luiza (org.). *Globalização e literatura: discursos transculturais*, vol.1. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2001.

ARAÚJO, Vera Lúcia Romariz Correia de. *A tradição judaico-cristã na literatura ocidental: retórica, história e mácula*. **In:** FARIAS, José Niraldo de & MALUF, Sheila D. (orgs.). *Literatura, cultura e sociedade*. Maceió: Edufal, 2001.

AYALA, Maria Ignez. *Cultura Popular*. São Paulo: Ática, 1995.

BACKÉS, Jean-Louis. *Afrodite*. **In:** BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekid, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BÉNÉJAM-BONTEMPS, Marie-Josette. *Saturno*. **In:** BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekid, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica), revista por Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1978. 25ª ed.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Ed Cultrix, MCMLXX.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2000. 6ª ed.

BOURDIER, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: DISEL/Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Lucy. *Caderno pessoal da autora*. Mimeo.

\_\_\_\_\_. *Agenda pessoal (1)*. Mimeo.

\_\_\_\_\_. *Agenda pessoal (2)*. Mimeo.

CÂNDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CAMPOS, Célia. *Uma visualidade: trajetória e crítica da pintura alagoana (1982-1992)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2003. 4 ed.

CARVALHO, Gilmar de. *Literatura gay: alteridade e paixão*. Cult, São Paulo, ano VI, n. 66, p. 30-39.

COSTA, Marcos Farias. *Folder da Cruzada Plástica*. **In:** BRANDÃO, Lucy. *Caderno pessoal da autora*. Mimeo.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Ed Universidade de Brasília, 2000.

DANTAS, Elisalva Madruga. *Literatura, território e questões sobre hibridismo*. **In:** CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência editora, 2003.

CUNHA, Celso & LINDLEY, Cintra. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 3ª edição.

DANTAS, Noaldo. *Domingueiras*. Maceió: Jornal Opinião, 1984.

FONSECA, Hebert. *Caetano: esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FREITAS FILHO, Armando. *Poesia vírgula viva*. **In:** ANOS 70. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980. 7v.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de prometeu à cultura digital*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOMES, Aloísio. *Eternidade: as palavras não morrem quando a boca fecha*. Recife: Bagaço, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

LEAL, Izabela. *Indivíduo e autopoiese*. **In:** Revista do Instituto de Psicologia do Centro de Filosofia e ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LONTRA, Hilda O. H.. *Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. **In:** CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa*. Brasília: Ed Universidade de Brasília, 2000.

LOUREIRO, Inês. *Arte e beleza: diferentes formulações foucaultianas sobre a estética da existência*. **In:** Revista do Departamento de Psicologia. Niterói – RJ: Departamento de Psicologia, 2004. V. 16, nº 1, semestral.

LÖWY, Michael. *Marxismo e utopia*. **In.:** LÖWY, Michael & BENSaid, Daniel. *Marxismo, modernidade e utopia*. Org. e Apresentação de José Correa Leite. São Paulo: Xamã, 2000.

MAIA, Ricardo Ferreira de Souza. *Um grupo chamado Vivarte – Um estudo dos espaços de auto-posicionamentos mini-políticos na organização retrospectiva do movimento vivartista (1984-1997)*, 1999. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário: leitura e crítica*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

- MARCUSE, Hebert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, 8ªed.
- NOGUEIRA, Lula. *Eu te amo, Maceió* (exposição). Maceió: Armazém SEBRAE, 1992. (folder).
- \_\_\_\_\_. *Cruzada Plástica: mostra alternativa*. Maceió: Fundação Teatro Deodoro, 1987. (folder).
- PEREIRA, Carlos Alberto M.. *O que é contracultura*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1983.
- PIÉRON, Henri. *Dicionário de Psicologia*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2002, 8 ed.
- PIZARRO, Ana. *Cuestiones conceptuales: mestizaje, hibridismo ...*. **In:** CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência editora, 2003.
- PUGLIESE, Bráulio. *A estréia do Circo-bar dos Artistas foi uma festa*. Maceió: Jornal Independente, sem data. (texto na íntegra no anexo eletrônico)
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad.: Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- REIS, Zenir Campos. *Ciência e paciência: o mestre Oswaldo Elias Xidieh*. **In:** Revista Estudos Avançados 9 (23), 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.
- SCARPELLI, Marli Fantini. *Heterogeneidade, transculturação, hibridismo: a terceira margem da cultura latino-americana*. **In:** CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência editora, 2003.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith, A lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 5 ed.
- VILELA, Arriete. *Mulher: literatura*. Maceió: Gazeta de Alagoas, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

## Referências Eletrônicas

BRANDÃO, Lucy. *Anexo eletrônico*. In.: XAVIER, Antônio J. R.. *Musas e moscas na produção poética de Lucy Brandão: contracultura, tensão dissonante e hibridismo cultural*. Mímeo. Maceió: UFAL, 2007.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Literatura marginal: entrevista para a TV SESC/SENAC*. São Paulo: TV SESC/SENAC, 2004.

<http://aldir-blanc.lettras.terra.com.br/letras/394183>

<http://caetanoveloso.com.br/index2.php>

<http://carlos-moura.lettras.terra.com.br/>

<http://ivanlins.uol.com.br>

<http://mariabetania.com.br>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/girassol>

<http://www.ritchie.com.br>

<http://www.saudeanimal.com.br/quero-quero.htm>

[www.umbandaracional.com.br](http://www.umbandaracional.com.br)

## Apêndice

### 1. Entrevista com Lula Nogueira

ENTREVISTADOR - Ok, Lula. Foi: é ...você foi contemporâneo de Luci Brandão...

LN - Fui contemporâneo, sou um pouco mais velho do que Luci mais:: dois anos, mas a Luci sempre foi uma menina muito precoce e quando comecei a...a freqüentar um mundo cultural Alagoano das artes, as vernissages, ateliês, e irmos nos bares, Luci já era bem... figura bem conhecida e querida por todo mundo, pois já fazia poesia e:: aos poucos... ela ia mostrando a... inclusive:: pelas amizades... já era uma pessoa querida e ... isso se dava em muitos lugares, nos bares nos... ela... no meio das noitadas... ela esquentava a noite com poesias, a maioria das vezes repentines:: feitas de repente. Então ela era uma grande repentista, nesse sentido, porque fazia um::um ... criava na hora.

ENTREVISTADOR - Você quer dizer com isso, Lula, que o:: o espaço noturno, que o bar que o:: esse espaço... vamos dizer assim, cultural, representava uma fonte de:: pra a imaginação dela... um momento que gerava essa poesia...

LN – é... a gente tem que... ver que... ainda hoje, em 2003, as pessoas... há muita resistência contra... vamos dizer assim o que seja a sociedade alternativa... e na época a gente vivia os anos... final dos anos 70... entao, isso era:: é... a proposta era nova... uma:: nova realidade e Luci foi uma:: des...desbravadora, nesse sentido, que ela realmente viveu o:: todas as loucuras a:: o... sua arte assim... da contra cultura, ela não:: não ingressou em nenhuma academia, ou escola superior... não por falta de:: talento ou falta de::de capacidade, que ela era muito inteligente mas, por realmente viver essa sociedade alternativa, essa proposta muito... tem muito a ver com:: com a... proposta caeté, a vida caiçara, essa vida de:: litoral, de praias e noites e luas e bares e as pessoas da cidade... a juventude::viveu isso tudo muito intensamente, conviveu com...a grandes:: a pess... artist... grandes pessoas:: personagens do:: do meio artístico da época e... ela marcou desde aquela época, desde adolescente, ela foi uma pessoa que não...não... sempre... marcou muito, sua figura marcava muito, sua alegria, sua inteligência... foi uma:: dádiva ter convivido com ela tanto tempo.



ENTREVISTADOR - Podemos entender, que Luci Brandão, então, no seu ponto de vista, foi vanguarda da contra cultura Alagoana, vamos dizer assim, uma contra cultura caeté Alagoana...

LN - Realmente... porque ainda hoje, é como eu digo a você:: a sociedade ainda é resistente a:: a... essas inovações, então era importante:: os espaços... na época da ditadura e tudo... os bares funcionavam como locais onde:: exporem suas idéias... então, teve momentos maravilhosos, por exemplo, lua cheia na Garça Torta em 82:: então era uma coisa que... havia:: a semana toda havia festa lá e:: Luci estava sempre presente... terça-feira, fundo da cozinha, sexta, sábado e domingo movimentos e tudo... shows... pessoas, então::no meio da... das pessoas que cantavam, e ela acabou também entrando a:: como letrista de:: da música popular, quer dizer, ela foi pra chegar realmente entendeu a:: a todos... porque a:: ela gostava de:: de... da música, de:: da sanfona de:: do... dessa coisa de raiz nordestina.

ENTREVISTADOR - Lula, você ouviu de Luci alguma posição sobre a arte, a poesia em particular ou sobre algo que lhe chamou atenção?

LN - Hum... a:: a Luci, ela... achava que tudo vinha de dentro ( ) né? que ela tinha que viver muito e:: e produzir e viver intensamente e feliz... ser feliz e... acima de tudo e não... sem fazer mal a ninguém e viver:: ... tem uma frase dela numa poesia “Deixem eu viver a arte” então:: ela era... vamos dizer assim... uma Florbela Espanca alagoana, uma:: uma::uma pessoa que arriscava a:: a tal da felicidade... e se arriscava na felicidade... e viveu tudo que teve de viver, eu convivi... na época que... eu tinha uma galeria Grafite e teve muitas vernissages... Luci freqüentava:: algumas vezes disse poesias em público também... já era aplaudida, nessa época, havia outros bares da cidade também.. que ela ia e... seu contato com muitos e muitos:: poetas como a Arriete... saía reportagens dela no jornal: e tud... agora... ela realmente era uma pessoa que:: às vezes tava num lugar, tava noutra, ia pra uma praia, pra Penedo, ia pra Salvador e:: e... ia pra todos os lugares, e seguia contra o:: o vento desse na vontade de viver, então:: por isso tudo ela:: né ( )? e:: como Cazusa... viveu dez anos ou mil anos in:in trin... quarenta e pronto e:: e... é uma estrela... que tá dizendo pra gente ( ) né? ...aproveitar a vida sempre... sempre da chance de:: de viver e:: vidas e vicissitudes...

ENTREVISTADOR - Eu posso entender, então, que o que mais você observou na poesia de Luci Brandão foi a questão temática e a questão como ela:: ela... ela colocava a vida dela para a poesia e vice-versa, e isso?

LN - Eu acho que ela não distinguia muito uma coisa da outra não, vivia poesia, talvez por isso mesmo ela não tenha conseguido, nem chegado a :: a editar nada.... por que, muitas vezes, ela tava com:: livros na mão e coisa e:: a coisa não ia adiante, porque realmente a:: acha... vida estava em primeiro lugar, né ( )? Assim:: essa... essa as paixões e a coisa toda e ela passou dez anos no sul da Bahia, lugar onde ela teve bastante tempo também de viver em outras comunidades, conviver com outras pessoas e:: numa época... foi muito difícil pra ela, deixou de beber, tava:: longe da família, mas, de qualquer forma, ela conseguiu se reestruturar e amadurecer, quando ela tava querendo, e pronta pra:: pra fazer seus livros é:: aconteceu de:: ela morrer prematuramente:: de um acidente... de... cirúrgico... então, é uma pena, mas eu acho que a:: a obra dela tá:: tá madura pra:: pra um livro pra:: pra estudo e:: e:: é muito importante que... ela:: se faça isso né ( )? Que se estude cada vez mais e a gente batalhe um lançamento de para um livro dela...

ENTREVISTADOR- Lula, algo da sua poesia e da poesia de Luci Brandão destoava do que se fazia em Maceió na época? Que tipo de sintonia ela estabelecia com o contexto histórico e com o contexto cultural da época que você conviveu?

LN- Como eu disse ela:: ela, a Luci era uma menina precoce, então, no início dos anos 80:: ela já:: é:: ela... é:: no final dos anos 70, ela já convivia com os poetas José Geraldo Marques, Beto Leão, Arriete Vilela Costa é:: Everaldo Moreira, Homero, Ronaldo de Andrade, Homero Cavalcante, todo essa:: essa:: essas pessoas que ainda hoje fazem o cenário cultural da cidade, quer dizer... que já eram importantes na época... todos eles conviveram com Luci, inclusive Luci tem a ver com todos eles, agora:: só que... tem sua característica própria que é essa coisa:: do repente, da... dessa coisa feita na hora, da:: do:: as vezes, de:: de homenagens e de muita a coisa a ver com:: com evocação da:: de:: da nossas coisas... ela era muito nordestina, então ela tem essa ligação com o avo, o Téo Brandão que na realidade era tio-avo, mas considerava como avo...entao... que:: esse amor que a família Brandão tem pelas raízes, pela essa, ela então:: a Luci é mais um dentro desse:: do contexto de folcloristas e tudo mais, ela:: que:: talvez... a mais autêntica, porque chegou mais próximo realmente do povo e das coisas todas... quer dizer:: era:: muito autêntica.

ENTREVISTADOR - Se nós fossemos aproximá-la do movimento Vivarte né:: do:: do grupo Vivarte, você estabeleceria algum elo de ligação em termos assim... de:: de arte, em termos de trabalho, em termos de proposta, em termo de política cultural?

LN - O grupo Vivarte era um grupo de pessoas que não tinha espaço na cidade e:: e queria se fazer conhecer:: a Luci estava engajada, por esse:: essa fama... também porque ela apesar de não ser artista plástica, mas ela era uma pessoa que::que tava sempre em busca de... desde daquela época:: pra fazer seu livro, mostrar seu trabalho de:: de essas coisas... mostrar seu trabalho é:: era uma::uma preocupação pra ela, e então ela poderia ter se engajado com o:: o grupo Vivarte, ela deve ter ido a algumas reuniões na cas... e:: ilustrou meu trabalho do::do Cruzada Plástica, também, e que:: sabe:: com:: convivia muito com ela já na massagueira e ela sempre... fazendo poesia em todos os lugares, e às vezes, a gente pegava poesia dela escrita num pedaço de papel, num:: num... na hora, no bar e tudo... e:: e a como aquele poema:: aquela poesia que ela escreveu pra mim.. então e::e se conseguir editar, quer dizer é nisso que eu acho que ela... realmente tem que ser... muita coisa por ela:: da produção dela também deve ta:: tá deve tá por aí, precisando ser reunida, porque tá tudo dispersa que ela:: ela... eu acho:: tenho certeza que a maioria das pessoas guardaram, muita gente guardou e:: e tá por aí...

ENTREVISTADOR - Valeu, brigado a gente volta a conversar em breve.

## **2. Entrevista com Ricardo Maia**

ENTREVISTADOR – Ricardo, você foi contemporâneo de Luci Brandão...

RM – Sim, fui contemporâneo de Lucy Brandão é::a conheci né ( )?Diretamente, pessoalmente né ( )? não fui... assim ligado a ela, enturmado a ela porque éramos assim água e vinho em nossas posições né:: ela...mais produzida, mais encorpada né ( )? e eu mais ameno né ( )? inclusive... descobri depois que tínhamos um parentesco muito de longe, um parentesco, ela era Maia Gomes da Região,das terras dos meus avós, meus bisavós e isso, e esse fato né ( )? deixou a gente muito mais animados pra nos conhecermos mais né ( )? e tudo, ouvi ela declamar várias vezes poema seus, mas os nossos encontros eram sempre fortuitos, ao acaso, né ( )? em bares, em casa de amigos comuns nossos, como na casa de Lula

Nogueira, que também tem um parentesco com a gente né ( )? é primo nosso também, parente...e vi muita vezes Lucy declamar, inclusive esse poema que dá título né ( )? Que você:: que inspira o título da sua dissertação que é o Musas e Moscas né ( )? que inclusive eu vi que tava errado, nessa publicação que fizeram no jornal, eu disse tá faltando o não né ( )? o não da Lucy tá faltando e esse não tem que tá, então é preciso ter muito cuidado com essas publicações de jornais, na ausência dela né ( )? Porque há um descuido na hora de::de... não intencional mesmo, há um descuido né ( )? uma incuriosidade do editor e a coisa passa despercebido e acaba passando como sendo da Lucy e já não é mais da Lucy desse jeito, né ( )? Então eu recomendo a você, como experiente pesquisador que você tenha muito cuidado com as fontes, questione as fontes né ( )? questione as fontes que a imprensa me parece... um pouco aqui, às vezes, um pouco irresponsável eu acho, sabe principalmente com os artistas. Eu mesmo tenho experiências em jornais de cultura que não deram tanta atenção a:: a devida atenção ao que eu escrevi e muita coisa que foi distorcida, foi suplantada até... viu ( )? E:: bom, que pergunta mais é você quer saber?

ENTREVISTADOR – Ricardo, ser contemporâneo de Lucy Brandão implica a:: como todos sabem né, ter convivido também com o grupo Vivarte, portanto com o movimento Vivartista, você estabeleceria em termos de categorias ou termos de identidade cultural, que tipo de elo em relação a Lucy Brandão?

RM - Olhe, o:: o elo mais imediato que foi percebido por mim é o elo geracional né ( )? A Lucy é da mesma geração, inclusive Lucy é mais velha que eu um ano ou dois no máximo, acho, não tenho muita certeza, mas é mais ou menos isso né ( )?... o elo também de ser uma alagoana né ( )? vivendo nos anos 80... segundo elo, né ( )? a vontade de:: de transgredir é:: de modo poético, né ( )? e existencial também né ( )? o::o estabelecido há tanto tempo já:: o cansaço né ( )? ...cultural, o marasmo cultural da cidade... nisso Lucy era vivartista sem dúvida né ( )?e... agora eu acho que a diferença que havia né ( )? que há, né ( )? é o fato, é uma questão de certas intensidades ideológicas, de práticas discursivas e de discursos né, que havia:: havia, não havia só identidade, havia também diferenças né isso e que:: isso é que é o bom, né que mostra toda uma dialética cultural... eu acho que seu trabalho vai ser muito engrandecedor nesse sentido de que vai mostrar essas, essas congruências e essas incongruências entre Lucy e o grupo Vivarte né essas divergências, essas convergências e essas divergências, essas diferenças e essas identidades né ( )? e isso vai ser uma coisa

muito, muito boa, tanto pra Vivarte quanto pra Lucy tanto, tanto pro grupo Vivarte como pra Lucy e:: enfim... é:: pro campo da história cultural, social alagoana né ( )? pro campo artístico alagoano.

ENTREVISTADOR - Uma pratica de Lucy era declamar em publico, como se fosse uma repentista ou alguma coisa assim, que me lembra:: até certo ponto, a questão da arte viva, a questão do Vivarte. Você estabeleceria alguma ponte nesse sentido com relação a questão estratégica da produção de arte?

RM - Olha a:: a identidade dela no sentido da sua prática poética, de ser uma repentista né urbana como você diz, muito bem colocado, é:: com o Vivarte, é justamente esse espontaneismo essa coisa, esse espontaneismo, ex, fora, né ( )? das academias né ( )?, então nisso ela estava muito afinada com o grupo Vivarte né essa coisa do:: do espontaneismo mesmo do:: do tribalismo urbano né ( )? acho que o conceito que você deve aproveitar nesse seu trabalho para esclarecer toda essa experiência:: tanto do grupo Vivarte como de Lucy dos anos 80 em Maceió e::e... estabelecida pelo que se chama tribalismo urbano, né ( )? o nomadismo, que tá implicado também o nomadismo, ela também era muito nômade, como o grupo Vivarte foi... só que o grupo Vivarte teve a sua vida também... relativamente:: outro ponto também de::de identidade e::e as vidas relativamente curtas dos dois, o Vivarte; pela sua categoria no palco:: a musicalidade e Lucy; na sua personalidade, na sua história de vida pessoal que e também social teve::tiveram todos os dois tiveram uma vida relativamente curta né ( )? relativamente curta... devido até:: eu acredito... a::a posições culturais né ( )? que defenderam nesse contexto todo.

ENTREVISTADOR – Por falar nisso, certa vez você me disse assim::que grande coincidência é essa que determinados representantes e::e vinculados a contracultura, permanecerem tão pouco tempo né ( )? no nosso convívio, como foi o caso de Jane Joplin, de Cazusa e::e citou até você mesmo, inclusive, evidentemente com Lucy Brandão... Em que momento você vê o movimento Vivarte como contracultura e se aliando nessa posição que Lucy assumia na cultura alagoana?

RM – O contra culturismo do Vivarte né ( )? era muito:: tava muito bem definido no manifesto Noitário, no manifesto que Maria Amélia escreveu ... tá contido no Noitário né ( )? que é de combater tudo que ameaça a liberdade de criar, há um utopismo nisso:: naquilo tudo

e Lucy né ( )? pelo::pelo que eu escutei nos poemas dela, pelo que eu li, pelo que eu::eu a vi declamando né ( )? e::e nos espaços abertos né ( )? uma espécie de dionísio a céu aberto... de dionisismo a céu aberto né ( )? Eu observo que havia também muita identidade nessa prática né ( )? de::desse dessa coisa fora da academia, desse ex-centro, desse epicentro, que era o sujeito tanto vivartista como luciniano? né ( )? luciano né ( )? sujeito luciano, o sujeito luciano né ( )?... então::entao a coisa parte nesse ponto também havia muita coisa congruência entre os dois.

ENTREVISTADOR – Maria Amélia, no manifesto, fala de arte abstrata né ( )? fala de::de fuga do figurativismo para o abstrato e tal...Lucy na sua poesia fala:: incorpora a própria alucinação você consegue estabelecer alguma ponte nesse sentido?

RM – Olha:: esse espaço abstrato né ( )? que tá explicitando também, implicitamente e::e... ligando à questão da arte abstrata que arte e da necessidade interior né ( )? onde o artista procura sua liberdade mais absoluta, tem a ver com dimensões de::de do psiquismo né ( )? irracional, da dimensão irracional do psiquismo né ( )? e:: onde se configuram o que se convencionam chamar de loucura... se convencionou a chamar de loucura e você sabe que estudos que:: estudos que relacionam a arte a desrazao, a loucura, a alucinação não faltam né ( )? essa relação é antiga entre arte e loucura e alucinação né ( )?

ENTREVISTADOR – Ok!:: por falar nisso, você já ouviu de Luci alguma posição sobre a arte, sobre a poesia em particular ou sobre algo que chamou a sua atenção com relação a questão da cultura ou da produção artística em Alagoas?

RM – Olha, eu nunca vi Lucy teorizando academicamente, seria até impossível... até incongruente até um::um... um mais completo... uma mais completa incongruência, mas a própria prática dela né ( )? que a gente sabe que pratica não se separa de teoria, a própria vivencia dela... isso já fornece a qualquer observador uma::uma vasta teoria a respeito de sua poética, de sua vida né ( )? de sua poetarte né ( )? de sua vivarte... de sua vida-arte.

ENTREVISTADOR - Ok, ahn:: acredito que você tenha gostado da poesia dela quando leu, mas esse gostar como gostar na época, era uma coisa assim de identidade na época ou hoje você gosta um pouquinho mais ou ? mais a fundo ::não sei...

RM – Eu tenho aprendido né ( )? a gostar muito mais de Lucy Brandão... hoje, devido a clareza teórica que eu venho obtido nesses últimos anos né ( )? a respeito do social, psicológico, social, cultural né ( )? e:: eu acredito que, sem duvida, quem envereda pelo estudo da obra da Lucy que ta interligado a::a a vida dela... não tem... quem tem um mínimo de sensibilidade, não pode jamais dizer que tem negado né ( )? tem gente que não gosta do que ela fez, desaprovava o que ela fazia né ( )? Pelos alguns aspectos né ( )? Em muitos aspectos não, no aspecto poético não, entendeu? Luci de fato é uma espécie de sapo nesse paraíso das águas, no nosso paraíso das águas. Isso já determina o grande valor dela, já distingue um grande valor de Lucy Brandão, um grande valor de Lucy Brandão.

ENTREVISTADOR – Ok! Algo na sua poesia destoava do que se fazia em Maceió na época, você confirma isso ou você nega esse destoar? Como e que você enxerga isso ai?

RM – Olha e::e...distoar, não, porque era uma poesia contextualizada ne ( )? Mas pode ser que destoe e eu acredito que sim, num certo setor da alagoanidade, no espírito de alagoanidade tradicional certamente, ela distoava, mas não distoava tanto por que ela dialogava, a poesia dela dialoga com esse sistema, ela respira esse sistema, então esse destoamento total, eu acredito que seja impossível, mas que:: mas que:: caminhava com uma ruptura com esse estabelecido cultural, social, isso certamente sem duvida, sem duvida sem, sem duvida...

ENTREVISTADOR - Em que medida isso se assemelha ao destoar, vamos dizer assim, do grupo vivarte e hoje do movimento vivartista?

RM – Seguinte... essa é uma pergunta que eu:: não me sinto muito seguro a responder porque é preciso se conhecer Lucy Brandão mais fundo né ( )? nisso eu acho que o seu trabalho vai::vai fornecer muitos panos pras mangas ... mas intuindo, veja bem, intuindo apenas.. eu acho que:: há muitos pontos de convergência né ( )? no desejo do grupo com o desejo de Lucy Brandão né ( )? não só pelo fato de ser produtos produtores desse mesmo... desse mesmo contexto né ( )?ou de setores desse contexto social... né ( )? mas também pelo fato de terem vivido na mesma época, vivendo o mesmo dilema, os mesmos dramas, as mesmas inquietações né ( )? acredito sem duvida que Luci deva ser, possa ser, certamente seja né ( )? uma vivartista da poesia alagoana, mas isso precisa ser confirmado cientificamente né ( )? a gente sabe:: a gente vê algumas estrelas muita claras né ( )? mas muita delas já não

existem, o que nós estamos vendo é o reflexo da luz, viajando no cosmo né ( )? então, é preciso saber se de fato essa luz é viva ainda né ( )? ou seja, se não é apenas um reflexo...entendeu? então eu acho que é por aí:: quem vai dar essa resposta certamente será o seu trabalho.

ENTREVISTADOR - E o romântico em Luci Brandão? Como e que fica pra você?

RM – Olha, o romantismo de Lucy Brandão:: eu acho isso ... isso sim, inquestionável. Lucy era uma romântica, Lucy morreu romanticamente... a morte::a morte aí:: relativamente jovem dela..jovem com quarenta... quarenta e um anos né ( )? pode-se dizer... eu acredito que se seja jovem ainda aos quarenta anos, tem-se muito o que fazer ne ( )? Eu espero:: eu acho que vou ter muito o que fazer até os cem, cento e poucos se eu viver... mas:: morrer aos quarenta anos de idade... isso e um indicador de romantismo no sentido clássico do termo né ( )? no sentido clássico.

ENTREVISTADOR – Como era esse romantismo na::no::na produção poética, na poesia dela, comprando as suas telas ...?vivartista convicto nos falos e :: alguma coisa a mais... você consegue estabelecer alguma ligação?

RM – Consigo sim, pelo fato de::de ela abordar as vivencias pessoais dela... nas minhas telas eu acho que eu coloco o meu inconsciente, por exemplo... como eu tinha... sempre tive uma influência muito grande com o freudismo, que eu estudava psicologia né ( )? eu acho que aquelas formas fálicas, o próprio termo fálico já é uma referencia implícita ou mesmo explicita a fase fálica que Freud tanto denominou né ( )? no::no::na evolução da libido de todo ser humano né ( )? então, eu acho que tem a ver com isso... tem a ver também com a orientação sexual, com a orientação sexual erótica né ( )? ... tem a ver também com::com a visão da sociedade falocrata, onde a idéia do falo, do homem, do macho predomina né ( )? culturalmente vivemos numa sociedade patriarcal, né ( )? paternalista né ( )? uma::uma elite paternalista né ( )? então a idéia do pai que esse falo representa, veja bem, não é o pênis, e o falo, e algo que representa isso... tá muito evidente, quando se relaciona:: quando busca se relacionar com o contexto sócio-historico, político e cultural né ( )?



ENTREVISTADOR – Ok! Por enquanto é só, obrigado.

### 3. Depoimento de Almir Guilhermino

Nós falamos sobre isso... entendeu? ... dentro da poesia, nos lugares como mesa de bar...na rua...em que ela produzia:: o interessante da Lucy é que ela provocava, com a poesia dela, a reação que muitos gostariam de responder a tudo (\*\*\*) mas sempre havia um complemento que fosse as pessoas dizendo do outro lado uma poesia ou se fosse transmitindo através de um gesto ou de chegar a ela e dar aquele abraço (\*\*\*) por falta de áudio não conseguimos traduzir essa parte – cachorro latindo\*\*\*)

Dois momentos de vê-la assim... de estar com ela e dizer assim: pôxa vida que criatura magnânima, né( )? parece que assim o o o(...) dia-a-dia dela, do falar dela, do cotidiano de Lucy se misturava com a própria poesia ... assim, tanto fazia, ela podia tá em cima de uma mesa do bar, como podia tá no dia-a-dia com você, mas a maneira que ela entonava havia uma poética na entonação do palato (...) ? o tipo dela dizer né ( )? e combinava muuito com o poema que ela falava realmente e ela falava alto:: tinha essa coisa realmente que sempre acontecia e eu via na...na...na Lucy realmente era a própria poesia ambulante, já que ela pela forma de se expressar, de sentar, de jogar o cabelo:: vamos dizer dois momentos realmente, de Lucy que senti falta foi o momento d’eu responder realmente, digamos de um texto que eu não (...) ? um que fui o primeiro realmente a sentir falta dela e conversando com Rosário e conversando com Aline... essas coisas de bares e começamos a idealizar um personagem que acabou ficando a cara dela que era a “Nissi” né ( )? a “Nissi” é a “Nissi” não mora mais aqui, né ( )? que era assim uma idéia de uma pessoa sumida né ( )? e que haveria realmente somente um personagem nesse estilo, que era alguém que não precisava nem mostrar a cara, procurando realmente os lugares e as pessoas sempre iriam realmente é (...) criando obstáculos para não dizer que horas não podiam bater a porta na cara, né ( )? que horas uma realmente chegava e abria e mandava até sentar e contava, mas seria recuperando a história da “Nissi” né ( )? e aquilo não sabia exatamente quem era essa pessoa que atrai isso e aquilo outro, quem viu, onde estava e quem era né, e você termina realmente sabendo quem é a “Nissi” né( )? por que conhece a Luci:: da maneira como as fotografias só que o público, que todos conheciam né ( )? o público não vê a foto né ( )? alguém diz essa foto é ..., olha ela aqui

numa foto de domingo, mas a gente nunca vê quando o espectador (...) ficou amadurecendo, quer dizer eu dei mais oportunidade, de por trás de um traço mágico de você recuperar uma pessoa como Luci Brandão, hoje né ( )? do ponto de vista de alguém que foi fundado, por lugares, por onde ela andou ou por onde estava procurando, recuperando a história dessa pessoa, mas nunca encontrando né ( )? Assim:: a Nissi não mora mais aqui. Isso foi uma coisa assim, acho que 92, 93 pouco depois do Picadeiro Jamaicano na:: ela morava na Bahia né ( )?... já depois do picadeiro, e outra foi relendo o poema dela, de não sei onde realmente nesse período, quando eu soube que ela morreu, que não foi você quem me disse, quando eu soube que ela morreu uns três anos, certo, eu tenho essa de às vezes as coisas aparecem e você nem se lembra, quando se lembra que tal pessoa morreu você praticamente atrai né ( )? tá próximo de você , perto assim né ( )? grandes momentos assim:: da onipresença onde está ali presente naquele instante e num desses momentos eu cheguei e senti saudades, me senti dessa coisa de arrasado na maioria das vezes e fiz uma coisa que acho muito parecido com ela mas, assim só me reparando porque eu me reportei a essa história do vídeo né ( )? e perguntei realmente, será que ela era tão assim essa viciada, ao ponto de ter levado este roteiro que só ficou de conversa na minha cabeça né ( )? se seria de fato a:: a Lucy, aí:: quando eu tô aqui, revendo o caderno, perguntando:: bem, eu conto ou não conto esse história, aí eu abro aqui no poema chamado Limite sem Limite que ela começa: “ aí, estão... “aí está a vontade (...) ? com gosto de bagulho gostaria assim de bater uma carreira, ficar ligado de bobeira, viajando na sua e na poeira que rola nas covas, dos garis (...)”? e :: aí, eu digo eu vou contar a história do poema da Lucy (certo) nu::é por que assim, sabe que às vezes pedia um poema desse que havia chegado a esse personagem da que ta, não era desculpa que nessa hora, um dia ela passou por aqui numa hora certa né ( )? e participou \*\*\*\*\* (inaudível) e o outro não aquilo que eu disse a você lá em casa que eu acho a cara dela, que é o “Sem Saída”:: a verdade é que quando você faz um poema-homenagem né ( )? Não precisa escrever certas coisas:: eu tenho ele que eu acho muito a cara dela né ( )? quando eu soube, eu disse, não, não é possível eu voltei e me lembrei daquela época me referindo assim, como era bom tá em bares naquela época né ( )? hoje, não. E eu lembro, veja bem:: que era bem assim, bem muito parecido com ela modéstia à parte... eu acho que se ela estiver nos ouvindo ela há de me perdoar pela partes do excesso mas, foi feito pra ela nesse sentido, primeiro essa coisa de que chamo de “Sem Saída” né ( )? que é::é... “quando mordes, beijas por acaso a boca, que louca e a vida é o

nó da garganta onde eu guardo meus segredos, meus desejos, minha ira , quero gritar, não deixas, tento escapar, que gueixa, como podes viver dias e noite, noite e dia, com teu corpo enroscado no meu corpo feito copo onde giro, giro, giro e não há volta, e não há (\*\*\*\*) quem és tú que sufoca teu sufoco, ou com enfados, com meu choro, mas me pedes em plena luz, me deixando sem saída e se um dia este copo estilhaçar? e me lançar de casa pra a avenida que diga, ou melhor quem assina, com que boca vou à Roma sem vontade, com que olhos, com que braços, com que pernas, tomo rumo a liberdade que roubastes ou por descuido já perdida. Nada a temer.” Eu acho muito legal! (você já me disse isso) ficou a saudade dela assim dessas coisas ( )? entendeu? (ela te provocou? ) sim, a saudade, quando eu soube: morreu, (ah! já tinha morrido) foi quando eu soube morreu. Aí eu digo não:: né ( )? e comecei a me lembrar de coisas que ela inventava:: aí quando abri esse caderno que é:: quando começa essas primeiras coisas que foi, que era da lembrança realmente que a poesia dela era (...) né ( )? era tipo colagem né ( )? quer dizer, aquilo que ela fazia no papel, ela fazia no tempo né( )? “minha poesia, um exagero de cores, extra-sensorial, amor, sexo, vitalidade, saúde, iluminosidade, sagrada copa do amor”, né ( )? bem partido assim, bem::.. (Me diga uma coisa, no poema que é da (...)? que ... ela, ela se coloca:: dados mostram, como a própria a Lucy na ação (certo), eu descobri palavras maravilhosas né (..)?teria como encontrar:: e aí? Alucinação, nesse verso em que posso (\*\*\*) quando ela usa a palavra alucinação graficamente a alucinação eu sou a alucinação, mas que dá pra você entender a “Lucy Nação” ALUCYNAÇÃO, ALUCYNAÇÃO, a Lucy na ação né ( )? e o que isso lhe provoca?) Há luz, se nação, só tem luz, se houver ação. (Lucy, nome também que John Lennon usa, né ( )? e em plena contra cultura para trabalhar a questão do LSD como Lucy (\*\*\*\*) ? “Barreira, barranco, barracão, eu vivo em cima da rua, cuidado, cuidado com ele é alucinação, o meu amor quando vem a minha ex-solidão, quando vem pacato, nu em um nevoado, sou alto, sou magro, sou alteira, cigana faceira, sou fada do sertão, meu amor é insonolência, meu amor é alegria do cansaço, sou violência do ser e o perdão nos olhos da gente, sou alucinação. Sou é magia verdadeira, é música, vida é a Lucy nação (\*\*\*)? (Mas eu acho que a questão agora não dá pra entender tudo) é infelizmente... é um trabalho todo cruzado, quando se for ver a questão da biografia:: (... )?o ser e a obra né ( )? até onde ele se confunde, até onde ele se separa, qual o momento realmente do primeiro encontro do ser com a obra se não for revendo no manuscrito, né ( )? Ah! isso dá um projeto muito bonito! (por enquanto está querendo ver a

obra é::é(...) enquanto cultura, enquanto contra cultura e ponto de resistência (Como é que você vê isso, ela na contra cultura, como você descreve isso?) É assim, a gente já falou dessa questão, dela como representante da contra cultura alagoana) É...eu acho que é compreensivo, é visível ver a Lucy , como, digamos, como a figura mais marcante da contra cultura alagoana. Eu acho que no final dos anos 70, começo dos anos 80 né ( )? e eu sempre achei ela passando pela cultura né ( )? ela passando, ela nunca lutou como uma pessoa engajada né ( )? assim ela nunca foi engajada e acho... ela era engajada com ela mesma:: eu nunca a vi, por exemplo, passando pelo Vivarte né ( )? Eu nunca vi ela freqüentando reuniões de grupos, sei lá:: mostra em clubes sabe... qualquer coisa que não tivesse uma função além de ser a arte pela própria arte né ( )? ou seja, ir em vernissages, mas também não ter o compromisso de ver o debate, sabe essa coisas assim:: eu acho que ela sempre fugiu nesse sentido, não que ela não fosse um ser politizado e nem interessado realmente nas coisas profundas, entendeu? mas eu acho que é por que ela já via claramente né ( )? a mediocridade e a hipocrisia que se instalava realmente na hora em que você iria criticar uma obra ou rever um filme ou:: ou sei lá, assim eu me pergunto é Lucy teria participado de festivais, o que não me consta, que ela teria participado por que ela estaria além dessas coisas, não é que o poema dela não fosse compreendido, eu acho que ela nunca iria, nunca (...) ? então eu sempre achei que ela estava além dessa situação de ser engajada... agora por outro lado, ela se engajava mesmo era pela vida, eu acho que o compromisso que ela tinha com a vida vinha primeiro. Pra ela bastava saber que pra existir era preciso doar e a partir daí tudo era burocracia:: aí assim... pessoas como essas morrem muito cedo:: e foi isso que senti com o poema de Lucy. Cada loucura que ela aprontava, cada saída de um bar no carro... esperava amanhecer...(latidos de cão) ...

# **ANEXOS**

**OBS: Solicitar os Anexos ao Autor**