

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**ANTÔNIO JOSÉ RODRIGUES XAVIER**

**A PRATA DA POESIA NA FESTA DA CONTRACULTURA EM ALAGOAS:**

**“uma estética da existência”**

Maceió  
2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**ANTÔNIO JOSÉ RODRIGUES XAVIER**

**A PRATA DA POESIA NA FESTA DA CONTRACULTURA EM ALAGOAS:**

**“uma estética da existência”**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutor em letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

Orientadora: Prof. Dra. Gilda Vilela Brandão.

Maceió  
2011

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

- X3p      Xavier, Antônio José Rodrigues.  
            A prata da poesia na festa da contracultura em Alagoas : uma estética da  
            existência/ Antônio José Rodrigues Xavier. – 2011.  
            272 f.
- Orientadora: Gilda Vilela Brandão.  
            Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade  
            Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras  
            e Linguística. Maceió, 2011.
- Bibliografia: f. 194-196.  
            Apêndices: f. 197-248.  
            Anexos: f. 249-272.
1. Marques, José Geraldo Wanderlei, 1946- – Crítica e interpretação. 2. Maia,  
            Alberto Leão, 1949- – Crítica e interpretação. 3. Gomes, Maria Lucy Brandão  
            Maia, 1961-2000 – Crítica e interpretação. 4. Crítica literária. 5. Contracultura.  
            6. Poesia. 7. Hibridismo. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

## TERMO DE APROVAÇÃO

**ANTÔNIO JOSÉ RODRIGUES XAVIER**

Título do trabalho: "A PRATA DA CASA NA FESTA DA CONTRACULTURA EM ALAGOAS: UMA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA".

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

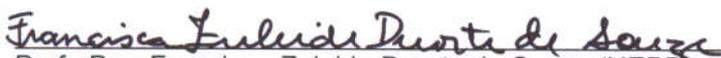


Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/UFAL)

Examinadores:



Profa. Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo



Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB)



Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/UFAL)



Profa. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins (PPGLL/UFAL)

Maceió, 22 de novembro de 2011.

*Dedico esse trabalho à poetisa e pesquisadora Vera Romariz, por sua inestimável  
interlocução e indiscutível generosidade*

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa construiu significados indizíveis, sobretudo através da contribuição de vários companheiros a quem dirijo toda minha gratidão, a saber:

- a. a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela qualificação dessa pesquisa através de importantes contribuições e capacidade intelectual;
- b. aos colegas de sala de aula, pela partilha de um cotidiano intenso na construção do conhecimento;
- c. aos amigos da Universidade Estadual de Alagoas, pela tolerância e generosidade;
- d. a esta banca, pela acuidade dos olhares sobre esse estudo.

Todavia, devo destacar o compromisso do Professor Dr. José Niraldo de Farias em aceitar o desenvolvimento desse projeto e, mesmo tomado por suas responsabilidades e contribuições para o crescimento dessa Universidade, ter sido cúmplice em momentos importantes dessa pesquisa. Registro todo meu respeito ao sério pesquisador que ele demonstrou ser durante todo processo de orientação.

Duas mulheres foram decisivas para que essa pesquisa tenha prosperado e para que, hoje, seu resultado esteja sendo apreciado aqui. Refiro-me a Professora Dra. Gilda Vilela Brandão, cuja sensibilidade política e intelectual iluminou sua concretude, e a Professora Dra. Vera Romariz, cuja generosidade e maturidade intelectual muito dignificou todos nós durante a trajetória.

*Eu acho que não era a nossa vida que colidia com a obra... nossa vida naquele momento... realmente ela era a nossa obra... se não toda a nossa vida... mas gran::de parte que nós vivíamos... acho que nós não vivíamos apenas a produção poética... mas o ( ) processo de produzi-la...*

**José Geraldo W. Marques**

## RESUMO

Este trabalho estudou os processos de hibridação das formas artísticas, na perspectiva da transculturação. Selecionamos nossos *corpora* a partir das produções poéticas de José Geraldo Wanderlei Marques (1946), de Alberto Leão Maia (1949) e de Maria Lucy Brandão Maia Gomes (1961 – 2000). Esses poetas constituíram um movimento de vanguarda em Alagoas a partir da Contracultura pós-60. Aderiram à Grande Recusa, nos termos de Marcuse (1968, 1969 e 2007). A metodologia utilizada foi de natureza qualitativa com procedimentos indutivos, tendo as análises e os registros dos resultados apresentados por amostragem. Encontramos, em Canclini (2008), fundamentação teórica para investigar os processos de hibridação das formas artísticas na modernidade; em Rama (2001), a transculturação; em Goffman e Joy (2007), a Contracultura pós-60; em Foucault (2006), a estética da existência; em Bosi (2000, 1992 e 1988), o evento poético; em Marcuse (2007, 1969 e 1968), a Grande Recusa, a autonomia da arte e as qualidades erótico-estéticas; em Friedrich (1978), a lírica da modernidade; em Zumthor (2007), a *performance*. Defendemos que, a partir da “Grande Recusa” desses jovens poetas ao projeto da tradição, eles configuraram uma (neo)vanguarda contracultural, em Alagoas. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão são sujeitos-artífice de uma produção poética extramuros, que deflagrou vários processos de hibridação das formas artísticas, contestando a exclusividade do *status* elitista da “atitude escrevente” (de maior prestígio pelo cânone local) com uma “atitude inscrevente”, multimodal da expressão poética. A corporalidade oral entre os repentes urbanos e as *performances*, as traduções intersemióticas entre as linguagens verbais e não verbais e a transitividade formal entre os gêneros foram soluções poéticas que essa (neo)vanguarda construiu na dimensão estética em busca da democratização do acesso à obra de arte e à literatura. As contribuições dessa pesquisa implicam um olhar crítico sobre o *corpus* poético inédito do alagoano Beto Leão, a ampliação da fortuna crítica da produção poética de José Geraldo e de Lucy Brandão, estudada nesta pesquisa em nível de mestrado, e a sistematização da “inscrevência” como procedimento multimodal identificado nos processos de hibridação das formas artísticas.

**Palavras-chaves:** Contracultura. Poesia. Hibridismo. Estética da existência. Atitude inscrevente

## ABSTRACT

This work has studied the hybrid processes of the artistic forms, by the *transcultural* perspective. Our *corpora* were selected from the José Geraldo (1946), Beto Leão (1949) and Lucy Brandão (1961 – 2000) poetry. These poets became integrated into a vanguard movement from the Counterculture post-60, in Alagoas. They joined the Big Refusal, according Marcuse (1968, 1969 e 2007). We used the qualitative methodology with induced procedures, and we registered here the analysis of some important samples. We have found, in Canclini (2008), theoretical basis to investigate the hybrid processes in modernity; in Rama (2001), the transcultural process; in Goffman and Joy (2007), the Counterculture post-60; in Foucault (2006), the aesthetic of the existence; in Bosi (2000, 1992 and 1988) the poetic happenings; in Marcuse (2007, 1969 and 1968), the Big Refusal, the autonomy of art and the erotic-aesthetic qualities; in Friedrich (1978), the lyricism in modernity; in Zumthor (2007), the performance. We establish that, from the Big Refusal of these young poets, they integrated a new vanguard movement in Alagoas. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão are craftspoes of outsider poetry, breaking out many hybrid processes of the artistic forms and denying the *status* of “the writing attitude” (hegemonic) with “the enrolling attitude”, multimodal of the poetical expression. The oral and the body productions from the *repentes urbanos* and the performances, the intersemiotics translations between the verbal and non verbal languages and the transitive form among the genders were poetry solutions found by these poets in the aesthetical dimension to build a democratic way to access the art and literary project. The contributions of this work imply a critical regard to the Beto Leão’s project, the enlargement of the José Geraldo and Lucy Brandão’s critical regards and the discussion of “the enrolling attitude” as a multimodal procedure identified in the hybrid processes of the artistic forms.

**Keywords:** Countercultura. Poetry. Hybridism . Aesthetic of existence . Enrolling attitude

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	45
<b>Figura 2</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	46
<b>Figura 3</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 4</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 5</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 6</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 7</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 8</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 9</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 10</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 11</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 12</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 13</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 14</b> - Trabalho com colagem em uma quartinha .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 15</b> - Iemanjá em pé .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 16</b> - Iemanjá sentada .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 17</b> - Iemanjá deitada .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 18</b> - “Peixe nadador 1” .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 19</b> - “Peixe nadador 2” .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 20</b> - Matéria jornalística sobre a estreia do Circo-Bar dos Artistas .....	78
<b>Figura 21</b> - Poema-Pictórico de Beto Leão em quatro páginas ( p.1 ) .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 22</b> - Poema-Pictórico de Beto Leão em quatro páginas (p.2) .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 23</b> - Poema-Pictórico de Beto Leão em quatro páginas (p.3) .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>

**Figura 24** - Poema-Pictórico de Beto Leão em quatro páginas (p.4) ..... **Erro! Indica definido.**

**Figura 25** - "Quase" sequência 2. ....

**Figura 26** - Tela de Lula Nogueira que inclui Lucy Brandão do cenário urbano de Maceió ..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 27** - Folder da Cruzada Plástica ..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 28** - Cópia da Declaração de Marcos Farias Costa constante no folder da Cruzada Plástica..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 29** - Verso do Folder da Cruzada Plástica contendo poema dedicado a Lula..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 30** - Matéria jornalística sobre Lucy Brandão para o jornal Gazeta de Alagoas ... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 31** - Declaração da Secretaria de Cultura e Esportes em 1988 ..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 32** - Desenho de Beto Leão conceituando “Os Rebeldes” ..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 33** - Desenho de Beto Leão mimetizando um bar contracultural.. **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 34** - auto-retrato de Beto Leão ..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 35** - Declaração de Lucy Brandão em uma mesa de bar**Erro! Indicador não definido.**

**Figura 36** - Cópia do poema “rabindranath tagore” de Beto Leão ..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 37** - Poema Pictório de Beto Leão sobre a relação entre poesia palavra e manhã. **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 38** - “Poesia na ponta do lápis” de Lucy Brandão..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 39** - “Carta “ de Beto Leão..... **Erro! Indicador não definido.**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 INESPERADAMENTE SOMOS DESSA TERRA, DESESPERADAMENTE SOMOS DESSE MAR”: a Contracultura tece a “Grande Recusa” na poesia maceioense.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1 “E nunca mais desisti de cantar os dias e contar distâncias”: representação e intertexto por uma terceira posição estético-formal .....</b>	<b>28</b>
<b>1.2 “A preta pintada com as tintas da noite trazia estrelas na prata da bandeja em festa”: do <i>bebop</i> a sua tradução pela Contracultura maceioense.....</b>	<b>54</b>
<b>2 “O LADO QUE A LUA DEITA OU DORME, O UNIVERSO NÃO CANTA NEM FAZ VERSOS”: uma “atitude inscrevente” .....</b>	<b>74</b>
<b>2.1 “A vida não passa o tempo, a lua é que passa a noite”: vanguarda contraculturista e sua atitude inscrevente .....</b>	<b>87</b>
<b>2.2 “Com a mão na cara para (des) mascarar a cidade, com a mão na bunda para desbundar a cidade”: <i>performances</i> e repentes urbanos como “atitude inscrevente” em Maceió.....</b>	<b>118</b>
<b>3 “O HOMEM ABAIXADO EM SEU VALOR, BEIJA E AMA COM TERNURA SEU ROBÔ”: o protagonismo estético, os diálogos urbanos e o elastecimento do cânone ....</b>	<b>137</b>
<b>3.1 “O mistério da rua ou da lua”: da poesia como corporalidade oral a construção de uma poética extramuros.....</b>	<b>150</b>
<b>3.2 “As cegonhas voando incitam-me o desejo de revoltadas asas”: por um protagonismo estético “sem limites”.....</b>	<b>170</b>
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>186</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>192</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>195</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>192</b>

## INTRODUÇÃO

A poesia em Alagoas demonstrou certa inquietude em sua disposição estética nos tenso e desconfortantes enquadramentos da livre expressão pelo regime militar a partir de 1964. José Geraldo W. Marques Nepomuceno (1946), Alberto Leão Maia (1949) e Maria Lucy Brandão Maia Gomes (1961 – 2000), todos poetas, também recorreram à experimentação de várias formas artísticas e intensificaram sua capacidade comunicativa na cena urbana maceioense. Esse cenário histórico da cultura política local sustenta o início da construção dos *corpora* dessa pesquisa.

Esses poetas aderiram ao movimento da Contracultura pós-60, acompanhando, de alguma forma, a “Grande Recusa” à cultura política hegemônica, mantida pelo *establishment*. Observada Marcuse (1968), ela alimentou as utopias libertárias, com um ideário transgressor e problematizador das formas doutrinárias das tradições ocidentais. Em Goffman e Joy (2007), encontramos o arcabouço conceitual dessa Contracultura. Sua posição teórica estabelece uma relação dialética entre o comportamento contestador (contraideológico e antidoutrinário) de sua gênese com os “estilhaços da bomba” (Hiroshima e Nagasaki), a visão crítica sobre o crescimento tecnológico salvacionista e a divisão do mundo em dois pela Guerra Fria.

Inúmeros jovens cortaram os laços de cumplicidade com a ética e a moral adotadas por sua classe social, pregaram a liberdade sexual sem limites, aderiram às experiências com o consumo de drogas, alimentaram os discursos de esquerda, lutaram pelos direitos civis e gritaram em favor das minorias. Essa atitude transgressora desobedeceu à ética pregada pela cultura judaico-cristã em sua narrativa histórica. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão acompanharam essa desobediência e constituíram no cenário maceioense, nos termos de Foucault (2008), “uma estética da existência”. Tal atitude emoldurou a construção estético-cultural dos *corpora* desse trabalho.

Essa vanguarda alagoana viveu a produção de sua própria arte e, nessa perspectiva, indo às ruas, disponibilizou, em atitude criativa, o corpo e a voz para que as formas artísticas se hibridizassem em seu poetas. Uma busca existencial pela diferença acentuava os traços da forma poética com uma (*ex-*)*pressão* tensa e crítica. Goffman e Joy (2007) afirmaram ter sido essa uma Contracultura semiótica. Nossos poetas mantiveram essa

sintonia. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão buscaram uma arquitetura de signos poéticos que revolucionasse a arte.

A arte, segundo Marcuse (2007), é perfeitamente autônoma perante as relações sociais e, portanto, ela é capaz de protestar contra essas relações para com isso transcendê-las. O potencial político da arte está na própria arte e esse revela sua forma estética. A arte só se torna absolutamente autônoma pela forma, que exerce a função crítica da arte e, dessa forma, contribui na luta pela libertação, representando uma dada realidade quando, na verdade, a denuncia. Não são os conteúdos que tornam revolucionária uma obra de arte, mas são as formas tornadas conteúdo.

Posta essa perspectiva, a hibridação das formas artísticas significou, para José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão, uma estratégia potencial para conferir um caráter revolucionário às suas obras. Os projetos desses jovens poetas, em seus eventos estéticos, sustentaram uma solução híbrida e enfrentaram o tratamento doutrinário e truculento conferido à interpretação de sua reserva utópica libertária. A mobilização dessas formas artísticas implicou, na composição formal híbrida de suas manifestações, a abertura de novos trânsitos para a renovação das linguagens e expansão de seu território de materialização estética: uma “viagem” para o *locus* da arte, em uma existência psicodélica, dissonante e de combate à opressão da expressão humana, fundamentalmente.

A adoção estratégica dos processos de composição híbrida em seus projetos poéticos, observada nesses *corpora*, sustentou nossa curiosidade. Ela gerou a pergunta de partida desse trabalho: em que medida os processos de hibridação das formas artísticas, deflagrados por essa (neo)vanguarda, representaram a emancipação, a expansão, a renovação e a democratização das demarcações cristalizadas pelas tradições conservadoras e, assim sendo, implicaram uma solução estética da modernidade para as experiências poéticas amordaçadas pela opressão?

O objetivo desse trabalho, sem ter a pretensão de superar a questão em pauta, é verificar como esses projetos capturaram a composição formal de outras artes, promoveram (in)ensos diálogos entre elas e apresentaram, ao público, uma produção híbrida com acentuada personalidade poética. Nessa medida, adotamos uma metodologia de natureza qualitativa, pois, não buscávamos mapear ocorrências dessas formas nos resultados híbridos, mas recorrências estético-formais, no processo de produção, que vinculassem esses projetos poéticos, em perspectiva.

Encontramos, em Canclini (2008), sustentação teórico-metodológica para observar os movimentos que motivaram e impulsionaram os processos de hibridação por esses projetos revelados. Consideramos hibridação todo processo que coloca à prova manifestações originárias do contato com outras manifestações correlatas, promovendo, sobretudo, uma nova configuração sistêmica do campo, herdeiro de diálogos múltiplos. Essas manifestações originárias não eram “puras”, contaminaram-se em suas contradições e desencadearam múltiplas hierarquizações com nomeações epistemológicas como sincretismo, mestiçagem, fusão ou transculturação, a depender do modo de apreensão de seu foco de representatividade.

Três recomendações de Canclini (2008) foram consideradas. Primeiro, o foco da investigação deve ser o processo e não os resultados. Os processos, por serem dialéticos, revelam as possibilidades de projeção de outras sínteses; os resultados só alcançam a aparência delas. Em seguida, o olhar categórico sobre o híbrido deve ser hierarquizado, também, por esse modo, cabendo a escolha ao pesquisador através de seu olhar sobre o objeto em estudo. Por fim, esses processos são alimentados pelas atitudes criativas dos artistas, para garantir o eixo representacional dos diálogos que pretendem manter com a dinâmica sociocultural e sua busca de soluções para regular a comunicabilidade estética.

A natureza de nosso objeto investigativo conduziu a procedimentos adotados pela perspectiva da indução e por uma atitude descritivo-interpretativa de tratamento de nossos *corpora*. O registro dos resultados dessa pesquisa será, aqui, apresentado por amostragem. Os critérios de apreensão dessas amostras foram estabelecidos pela sua capacidade em revelar o *locus* poético de intersecção entre os três projetos, ainda que mantidas as suas diferenças. Nossos olhares, portanto, estão lançados para os eventos estéticos-formais que tais projetos produziram em sua totalidade: a escrita poética de Beto Leão e seu diálogo com gêneros diversos, a de José Geraldo Marques e sua leitura crítica da tradição cultural e a poesia (*repente/performance*) de Lucy Brandão e seu projeto extramuros.

A metodologia para a investigação dos processos de hibridação, proposta por Canclini (2008), sugere a hierarquização dessa categoria. Observamos que os três projetos buscavam soluções estéticas transculturadoras para sua composição formal. Encontramos em Rama (2001) a perspectiva conceitual para a defesa dessa categoria. Seus olhares se debruçaram sobre a narrativa literária latino-americana em busca de como seus autores encontraram respostas para as questões da representatividade da identidade cultural em seus projetos.

A transculturação é, para Rama (2001), a nomeação epistemológica dos diálogos tensos e críticos entre culturas, chamados por ele de transes transculturadores, e equacionados entre a representação e a denúncia nos projetos literários latino-americanos. Em linhas gerais, Rama (2001) busca compreender como as tradições advindas dos processos colonizadores foram lidas em sua face de rigidez cultural pelos escritores transculturadores e, sobretudo, como esses capturaram suas brechas de vulnerabilidade, tecendo, com influxos modernizadores, uma produção híbrida em sua forma.

Tais impulsos mobilizaram os projetos literários latino-americanos a (re)organizarem sua capacidade de representação estético-formal, equacionando seu uso da linguagem, sua estrutura narrativa e seu acesso à cosmovisão do sistema em que se encontraram inseridos. Aplicamos, por analogia, essa perspectiva aos projetos de José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão e percebemos a constituição de uma (neo)vanguarda.

A solução plástica alcançada por eles revelou uma acuidade poética na integração entre as linguagens verbal e não verbal (o uso da corporalidade oral, o trabalho com colagens, a inserção dos versos por entre os traços das artes pictóricas, a musicalização das poesias). Ao mesmo tempo, demonstrou que sua estrutura, em perspectiva literária, foi promotora de uma atualização crítica das formas utilizadas pelo modernismo brasileiro, imprimindo uma tonalidade irônica do cotidiano na poesia extramuros que produziram. Para a cosmovisão do sistema literário local, a Contracultura desvelou, através desses projetos, os pontos vulneráveis da tradição conservadora e a estética da existência desses poetas abriu trânsito para novas possibilidades interpretativas da obra de arte.

Enfim, esse grupo de vanguarda se recusou a acatar o *status* da “atitude escrevente” de prestígio da tradição literária canônica local e tal desacato, como estamos defendendo aqui, democratizou o espaço da produção através de uma “atitude inscrevente”. Essa “inscrevência” se originou da solução formal híbrida que esses poetas transculturadores promoveram na cena urbana em Maceió.

Atendendo aos caminhos que Canclini (2008) e Rama (2001) suscitaram em sua metodologia e revisitando nosso objetivo geral, verificamos a necessidade específica de delimitar as metas a serem alcançadas. Inicialmente, mobilizamo-nos para identificar como esses projetos perceberam seu teor de representatividade da Contracultura em Alagoas e seus transes transculturadores. Em seguida, procuramos mapear a trajetória da “atitude inscrevente” desses projetos, interpretando as recorrências aos seus interlocutores. Por último, avançamos para desenhar a representatividade que esses projetos alcançaram em seu

protagonismo estético tenso com o protagonismo histórico do *establishment* e para pontuar em que medida os processos de hibridação das formas artísticas promoveram o elastecimento do cânone local e a democratização do acesso à obra de arte. Para tratarmos das reflexões sobre o cânone adotamos as perspectivas conceituais de Kermode (1993), como “controle institucional da interpretação”, e de Jitrik (1998), como uma relação dialética entre a interpretação hegemônica do centro e suas órbitas periféricas.

Registramos os empreendimentos realizados para alcançar esses objetivos específicos em três capítulos. O primeiro tratará da gênese da Contracultura, sua chegada em Alagoas e a recorrência desses projetos aos seus impulsos para promover a hibridação das formas artísticas. O segundo discutirá como essas formas híbridas e sua capacidade revolucionária, a partir do protagonismo estético desses poetas, fomentaram uma maior comunicabilidade poética e um circuito político para a interpretação da atitude criativa e intelectual contracultural. O terceiro, enfim, julgará as proporções com que essas formas atingiram sua dimensão estética como arte revolucionária.

O envolvimento com a pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, a interlocução com os companheiros e professores em sala de aula e o compromisso daqueles pesquisadores com a linha de pesquisa “Literatura e Cultura” foi de fundamental importância para a construção desse trabalho, por um campo em que há muito que ser observado. Foi, também, esse convívio crítico e produtivo que conferiu a coragem, o vigor e a “possível” lucidez para optar por uns *corpora* poéticos de latente prestígio pelo cânone local.

Temos o hábito de olhar excessivamente para os projetos do cânone transnacional e, nessa perspectiva, deixamos na fila de espera significativas contribuições que os poetas mais próximos de nosso convívio nos disponibilizam para a representação de nossa identidade. Inclusive poetas como Beto Leão e Lucy Brandão que nunca conseguiram publicar sua própria obra. Alguns de nós têm que correr esses riscos, pois muitos são os poetas que gostariam, cremos nós, de serem lidos em perspectiva crítica.

Temos uma fortuna crítica muito tímida sobre os projetos literários produzidos em Alagoas. Grande parte dela ainda existe pela dedicação daqueles que compõem o quadro de testemunhos de autoridade da crítica literária local. Contudo, esses registros críticos, assim como o das obras, são vítimas de pouca divulgação para o público em geral (amarrado por um circuito elitista e estratificado pela lógica do mercado) e uma tiragem de exemplares que raríssimas vezes chegam ao alcance dos sistemas educacionais (básico e superior) e às

bibliotecas públicas. “Estética da sensibilidade”, “política da igualdade” e “ética da identidade” são categorias obrigatórias nas políticas curriculares, hoje, no Brasil.

Nossa miopia poderá estar provocando alguma injustiça, mas, em todo caso, percebemos que essa pesquisa contribuirá com a fortuna crítica dos projetos poéticos de José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão e seu acesso para a formação de leitores. Por outro lado, o prazer em estudar esses projetos retoma os momentos em que, na década de 70, eu, então aluno da escola pública e frequentador assíduo das ruas maceioenses e do convívio com o grupo, fui tomado pelas “revoltadas asas” desses poetas e pela fruição estética que eles me proporcionaram.

Iniciemos, agora, em uma dimensão infinitamente menor do que os projetos de José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão podem evidenciar, em sua dimensão estética, o registro dos resultados dessa pesquisa, fruto da mobilização dessa (neo)vanguarda: “uma estética da existência”.

**1 “INESPERADAMENTE SOMOS DESSA TERRA,  
DESESPERADAMENTE SOMOS DESSE MAR”:  
a Contracultura tece a “Grande Recusa” na poesia maceioense**

*“Dom Rafael o Grande perdoai-me... nós somos todos assassinos... encomendamos a morte dos poetas para depois cantá-los”... ou “Viva Pier Paolo Pasolini”*

**José Geraldo W. Marques**

A Contracultura<sup>1</sup> da década de 60, deflagrada em uma América lida como “terra da democracia”, cumpre o significativo papel de desestabilizar o *establishment* e, no contrafluxo das tradições hegemônicas, o de abrir novos trânsitos para o protagonismo histórico-cultural. Esses novos trânsitos, pressionando os modos interpretativos das manifestações artísticas, expandiram os *loci* de realização estético-formal da arte em Alagoas. As tensões advindas desse movimento atingiram as zonas de resistência cultural e renovaram os cânones artísticos, sobretudo, através de outros processos de hibridação da cultura local.

Para Goffman e Joy (2007), a Contracultura desafia a noção de história como conceito ocidental, a narrativa continuada das sociedades conservadoras e suas amarras hegemônicas. Entendemos como narrativa continuada das sociedades, a tessitura histórica e cultural contada a partir da configuração política dessas comunidades simbólicas<sup>2</sup>. Esse desafio, por mais contraditório que possa parecer, não pode ser visto, unicamente, como forma excludente e linear de enfrentamento às hegemonias vigentes, sob o risco de aceitarmos como radicalização renovadora, por exemplo, o fundamentalismo mulçumano. Ela também dialogou com a tradição e com o presente cultural no ocidente.

A Contracultura, por analogia teórica, insiste na busca de “ser radical sem ser fundamentalista” (CANCLINI, 2008, p. 372). José Geraldo (1946), Beto Leão (1949) e Lucy Brandão (1961 – 2000) levaram a termo esse lema da Contracultura pós-60, fomentando uma atitude vanguardista em seus projetos, tecendo aproximações radicais entre vida e obra, configurando, assim, uma estetização de suas existências. Cremos ser mais pertinente afirmar que os projetos desses poetas foram existencialmente vividos por eles. Segundo Goffman e Joy (2007, p. 293), “as pessoas deveriam ser atuantes, renovando suas próprias vidas e sua cultura [...] as ruas deveriam ser um lugar de interações desafiadoras e criativas”.

A assunção do fazer poesia em pleno cotidiano da sociedade maceioense, considerando a rigidez metódica das tradições com relação aos costumes e à moral, já significava um sintoma anômalo. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão foram sujeitos-artífice de uma vida poética: uma “Grande Recusa” à cultura moralista e doutrinária da sensibilidade, controlada pelos setores hegemônicos. Compreendemos por “sujeito-artífice” a

---

<sup>1</sup> Doravante utilizaremos a letra maiúscula para a palavra “Contracultura”, para destacarmos sua especificidade cronológica (década de 60) entre as demais contraculturas historicamente constituídas.

<sup>2</sup> Termo defendido por Hall (2003) como referência às circunscrições político-culturais do estado moderno.

transcendência do estado de indivíduo (estado sociopolítico) para o de “criador-intelectual” (estado estético-político). José Geraldo, recorrendo poeticamente ao procedimento mimético, atesta a “Grande Recusa” em Alagoas em versos contido no seu “terceiro adeus” (MARQUES, 1972; 1974, p. 11):

não parto como quem parte  
não parto como quem chega

não parto enquanto parto  
não chego enquanto chego

não parto entretanto parto  
não chego entretanto chego

não parto embora parta:  
não chego embora chegue

Do ponto de vista formal, o poema recorre incidentemente ao refrão e ao paralelismo<sup>3</sup>, recursos típicos da poesia popular das cantigas trovadorescas. O título nos levou a investigar essa perspectiva. Poetas fecham sentidos sensíveis pelos títulos; problematizam liricamente, diante das tradições e de seus veículos de alcance ao público, a trajetória de sua criação. A lírica dessas cantigas trovadorescas chegou a nosso solo através da colonização, resistiu na memória e na história após o transplante da literatura portuguesa para o Brasil e, diluída no sistema literário já consolidado, integrada à disposição estética do fazer poético de José Geraldo, ele apresenta uma solução formal capturando sua sintaxe lúdica.

A sintaxe gramatical regular do poema implica, para a forma, uma transposição imagética de “regra”, de “funcionamento normativo”, um quê de regularidade, de monotonia e de um caráter normativo, a administração de uma rotina, de uma sobrevivência. É uma sintaxe sem “ócio”, sem parada para “voar”, uma sintaxe perfeita, como perfeita haveria de ser a vida e a cidade aos olhos do *establishment*; uma cidade e uma vida doutrinada pelo protagonismo histórico dos herdeiros da opressão. Segundo Marcuse (1969, p. 24), trata-se da “ausência da necessidade de transformação, a sua repressão”.

---

<sup>3</sup> Sobre a “Cantiga de Amigo”, afirmam Mongelli, Maleval e Vieira (1992, p. 45-46): “tem características próprias que a distinguem da cantiga de amor e que a põem em contato com outras formas de poesia feminina, existentes mais ou menos na mesma altura na România e mesmo em outras culturas e épocas. A característica mais marcante desse tipo de cantiga é o *paralelismo*, que consiste em montar uma composição com base em segmentos repetidos. Nas palavras de E. Asenio, que estudou com detalhe esse procedimento poético na poesia peninsular, ‘o sistema estritamente paralelístico serve-se da repetição como princípio que domina e organiza a matéria poética. Elementos repetitivos existem em todo o poema, desde o isossilabismo e a rima, até à aliteração, o acento, as pausas [...]’.”

Essa recorrência estabelece uma tensão com a configuração contrapositiva, marcada por negativas recorrentes, sugerindo uma sintaxe poética dissonante a essa sintaxe gramatical. O eu poético circunscreve a dissonância lírica através de recursos polissêmicos contidos em “parto” e “parte”, com forte marcação discursiva pontuadas em “como” (comparação), “enquanto” (duração), “entretanto” (antítese) e “embora” (concessão). Recusas, sim, recusas. Recusa às comparações. Recusa ao compasso. Recusa a ver o tempo passando a história e a eternidade. Recusa a um só avesso, eles são muitos: a emoção pela dinâmica desses avessos, ferindo a regularidade e compondo a mudança. Para Marcuse (1969, p. 23 e 33), referindo-se aos *beatnik* e aos *hippies*, há uma relação entre as novas necessidades e a transformação, pois

[...] na sociedade atual, existem tendências (tendências anárquicamente desorganizadas, tendências espontâneas) que anunciam uma total ruptura com as necessidades dominantes de uma sociedade repressiva. [Esses] grupos são a revelação de uma desagregação em ato no interior do sistema. [...] uma recusa desse tipo expressa já uma modificação qualitativa da necessidade, já que não se refere mais, efetivamente, à aspiração por aparelhos de televisão cada vez mais eficientes, por automóveis cada vez mais velozes ou por esse ou aquele *comfort*, mas que, pelo contrário, nega exatamente tal aspiração: ‘Não queremos nada com essa porcaria’.

O acordo lírico entre as dimensões sintáticas revela os (des)acordos da dimensão mimética: por uma outra necessidade e por uma transformação. A experimentação estético-formal entre a sintaxe gramatical e a sintaxe poética reivindica, liricamente, uma dialética para a forma, cuja síntese destitui a regularidade sintática do “dizer” tautológico das tradições para representar a antilogia assumida pela “Grande Recusa”. Esses poetas recusaram a cumplicidade do reprodutivismo histórico da opressão para assumirem o protagonismo estético da transgressão. Portanto, na qualidade de dimensão representativa da realidade, o poema não somente representa, mas, também denuncia uma “Grande Recusa” às soluções exclusivamente objetivas.

Interessante observar a recorrência do advérbio “não” no início de todos os versos e a presença implícita do sujeito “eu” na desinência modo-temporal e número-pessoal. A opção por deixar implícito o elemento de referência contextual “eu” acrescenta, ao procedimento mimético, sua recusa para compor o óbvio da regularidade de uma sociedade administrada. A *ex-pressão* da necessidade de mudança é constituída por sua *in-pressão* lírica.

A sintaxe gramatical da língua, *mimesis* de sua condição opressiva, incita o quadrante poético a um voo revoltado por suas implicações, poeticamente, assumidas do poder representativo da interpretação dessa revolta. Chamamos de quadrantes poéticos, em

nosso trabalho, os territórios estético-interpretativos de constituição lírica. O eu poético intui o teor acusativo (leitura interpretativa em primeira pessoa, feita por nós, para alcançar a experiência subjetiva da revolta no plano sensível do uso da linguagem): “Sou a implicação dessa estrutura perversa que nega a identificação de seus sujeitos, onde o que há de nominal (eu) só se revela pela ação verbal. Não posso revelar a contradição, porque minha referência substantiva foi dominada pelo campo semântico e morfológico de palavras invariáveis. A língua me obriga a existir em suas implicações verbais e suas amarras conectivas. Sou oprimido por ela, mas recuso a representá-la em sua sintaxe gramatical revelada, sou sua sombra: quero ser sua luz. Serei sua luz quando for poesia e hibridizar sua forma com outras manifestações artísticas”.

O estetizar de sua própria existência impulsiona o eu lírico a capturar e compor quadrantes poéticos cuja solução mimética propõe uma identidade libertária e autônoma, uma identidade contracultural, uma “Grande Recusa”, pois (continuando em primeira pessoa, a leitura interpretativa): “Recuso a imobilidade conceitual de tudo que for invariável na forma: quero uma solução poética para minha existência que seja mutável, avessa à regularidade. Quero uma forma artística crítica e “ácida”; quem sabe “lisérgica”. Quero ser poesia cuja forma se revele híbrida, múltipla, resistente às doutrinas hegemônicas das tradições. Quero o processo de hibridação das formas artísticas revelando meus avessos poéticos e tensos. Quero ser sujeito dessa construção estético-formal, ela mobiliza os tons (inter)subjetivos, a expressão ampla do trânsito do estado de “hominização”, que o sistema condiciona pela opressão e pelo controle das mudanças, para o de “humanização”, que nos revelam libertários e autônomos”.

A implicação gramatical do poema é ironia para as tradições e poetização da “Grande Recusa” contracultural. Poetas da própria existência, vivendo sua produção, sabendo que “os escritores são espiões por natureza; observadores reunindo material”, nas palavras de Goffman e Joy (2007, p. 258). O eu implícito é um traço mimético da “espionagem”, do “segredo” e da “transformação”. As novas necessidades, transformando-se em poesia na interlocução urbana maceioense. Sujeitos-artífice de quadrantes poéticos representativos da modernidade em seus movimentos utópicos democráticos e emancipadores, José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão transformaram esse vôo revoltado em uma qualidade erótico-estética, pois

[...] o fato de que a diferença qualitativa da sociedade livre consista precisamente [na] 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. (MARCUSE, 1969, p.21)

Os olhares sensíveis se organizam em torno de uma ética: uma qualidade erótico-(est)ética. Digamos que a lírica predominante em *Não sei quantas vezes adeus ou as novas cantigas d'amigo e d'amor*, de José Geraldo (1974), problematiza o caráter erótico-estético do “adeus” (cultura da tradição) *versus* “recusa” (cultura da transformação), posto que fora “com os trovadores<sup>4</sup> que a Europa Ocidental aprendeu não só a poetar, mas também a *amar*” (MONGELLI; MALEVAL ; VIEIRA, 1992, p.33). Somos herdeiros dessa perspectiva pela colonização, mas nossa cultura híbrida desenvolveu pontos vulneráveis que a modernidade capturou e a Contracultura, com sua plasticidade, mobilizou como razão utópica, pois

[...] os padrões sexuais da época ainda eram muito conservadores. O sexo antes do casamento era um tabu e a coabitação era uma ofensa grave. As universidades tinham um poder semelhante à autoridade paterna. Os alunos se irritavam com a limitação de dormitórios separados e toques de recolher. Os novos-esquerdistas eram claros em seu desprezo por velhos padrões sexuais e regras escolares. Essa postura rebelde-com-causa os transformou na coisa mais sensual dos *campi*. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 282).

Considerando, pois, o levante desse caráter erótico-estético (MARCUSE, 1969), pelo viés da Contracultura, esse grupo vai gerar uma intimidade urbana. Essa intimidade, nas ruas maceioenses, logo conquistou visibilidade. Ela foi tratada com um “corpo-a-corpo” sob medida para uma atitude mais carinhosa: lembro-me dos cumprimentos com uma “bitoca” (beijo rápido na boca) seja entre amigos do mesmo sexo, seja de sexo oposto. Uma cumplicidade de hábitos e costumes gerava uma senha e todos (independente de grupo ou *entourage*, como costumavam chamar) partilhavam das informações necessárias para a sobrevivência cotidiana (locais onde encontrar maconha, bares para encontros, caminhos da Polícia Federal etc).

Eu tinha 16 anos e fui apresentado por Dório Murilo (meu vizinho) a Luciano Carvalho de Queiroz e a Carlinhos. Esses me apresentaram a José Geraldo. Ele morava em

---

<sup>4</sup> A poesia trovadoresca provençal (também chamada “occitânica”, por ser composta em “língua d’oc”, falada no sul da França) caracteriza-se por ser o primeiro lirismo ocidental em língua vernácula e por ser obras de poetas cuja identidade e individualidade é não só conhecida, mas também valorizada. Aparece no sul da França em fins do século XI, tem seu apogeu no século XII e declina no século XIII, principalmente depois da cruzada contra os albigenses, que destruiu o poderio dos senhores do sul e obrigou os trovadores a procurarem outros centros protetores da atividade artística.

Embora tenha sofrido influências diversas a que o contexto socio-cultural necessariamente a expunha (e aqui temos que pensar nas contribuições da liturgia, da literatura religiosa, do culto à Virgem Maria, da poesia mediolatina, da poesia clássica latina, da cultura árabe e de um substrato cultural “popular” na România), essa poesia, aristocrática, cultivada nos castelos senhoriais e reais, surgiu na Europa Ocidental como uma postura nova, como uma maneira inusitada de fazer poesia e, principalmente, como uma visão de mundo inovadora. [...] Toda a arte erótica ocidental, toda a poesia amatória posterior estará indelevelmente marcada pela maneira de amar elaborada pelos provençais, pelo código de comportamento amoroso a que chamavam “fin’amors” e que mais tarde ficou conhecida como o amor cortês. (MONGELLI; MALEVAL ; VIEIRA, 1992, p.31-32).

um apartamento, sozinho, na Ponta Verde. Nunca haverei de esquecer suas *performances* em sua sala de visitas a “luz do luar”, pela varanda do apartamento. Com lençóis brancos, enrolados sobre o corpo, um *Hare Krishna*, José Geraldo interpretava, com o corpo, *Calix Bento* de Milton Nascimento<sup>5</sup>. Eu, Luciano e outros amigos assistíamos, sentados por entre as almofadas sobre o tapete branco da sala, a bela cena híbrida. Creio ter sido essa a primeira vez que percebi esse conceito, mesmo que no senso comum.

Lula Nogueira, em entrevista para o desenvolvimento dessa pesquisa, afirma: “a sociedade ainda é resistente”. Convivendo na atualidade, em um cotidiano atropelado pelo tempo, percebemos pouca predisposição à mudança. Todavia, essa afirmação nos remete a compreensão de que alguns avanços já ocorreram, sobretudo, pelo protagonismo estético e político desse grupo. Conheci a genialidade de Beto Leão, tempos depois. Inicialmente, ele era apenas fotografia de amigos e relatos. Lucy Brandão, no “Barcaninha” (bar situado no Farol, perto do Colégio Santa Terezinha e dos mirantes, com vista para a lagoa, onde se costumava “apertar um”) e na cidade de Maceió. Essa qualidade erótico-estética, nessa cidade, advém da construção da integração de idéias libertárias, não de um “adeus”, uma nova ética baseada em atitudes transgressoras: nossa “Grande Recusa”. Nessa medida,

[...] no limite dessa explosão contracultural as exigências iluministas de liberdade no discurso público se transformaram em exigências de liberdade no corpo do indivíduo (e, por extensão, na sua mente). Não apenas os indivíduos conscientes têm o direito de usar em seus corpos o que e quem quiserem, como os corpos não devem ser estorvados por roupas desnecessárias. Correntes antimaterialistas despertadas por movimentos como o transcendentalismo e os beats se transformaram em uma tentativa de viver no agora eterno, como se controles burocráticos, regras de propriedade e a suposta necessidade de vender o tempo para ganhar a vida fossem apenas cansativas barricadas a serem ignoradas, ao redor das quais dançar e depois, finalmente, serem derrubadas. Como escreveu Richard Miller, tudo dizia respeito à “liberdade, significando ausência de controle emocional, cultural e mesmo biológico. (...) Essa idéia (...) é *Autonomia*”. (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 272)

A corporalidade artística contracultural, acessada por esse grupo em Maceió, encontra-se, por essa composição estética, problematizada. A teatralização da poesia foi vista com estranhamento pelos “caretas”. A assunção como sujeito-artífice de um poeta *in loco*, posto que grande parte da produção desses poetas, contando com suas presenças diante do público-auditório, foi lida como ousada e ameaçadora: uma “contravenção estética” ao tom disciplinado pelos valores da Ditadura Militar. Essa atitude transgressora, no cotidiano

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://letras.terra.com.br/milton-nascimento/405853/>. Acesso em: 13 de ago. 2011.

maceioense, marcou estilisticamente o projeto literário desses poetas com a ironia constituída, em sua natureza metafórica, pelos processos de hibridação das formas artísticas, em sua dimensão estética.

A hibridação das formas artísticas, posta pelos projetos de José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão, deslocou-as significativamente de seus territórios e desestabilizou seu controle pelo *establishment*. Eles problematizaram o controle interpretativo em sua vulnerabilidade à mudança. Essa mudança passava, sobretudo, pelos valores “moderninhos” que em Maceió chegava e, conseqüentemente, as cidades do interior contaminavam.

Esses poetas leram a “modernidade psicodélica” que a proposta contracultural, na época, construiu. Observemos um trecho da entrevista gentilmente concedida por Luciano Carvalho de Queiroz (2010), um registro puxado pela memória:

[...] sessenta e pouco... sessenta e sete... sessenta e oito... sessenta e nove... por aí... né? então ele [José Geraldo] começou a participar... [...] participou dos festivais de música universitária junto com Beto Leão... né? eles fizeram músicas... várias... maravilhosas... né? éh:::de poesia falada... que uma dele muito/que ele ganhou o prêmio foi era Cristo ou o Marvel que falava inclusive sobre Santana do Ipanema né essa (...) [...] esse trabalho dele... (...) que não foi publicado em livro... né? ... foi num festival de poesia falada e que ele mesmo declamou... né? ... era Cristo ou Marvel foi muito bonito eu não me lembro do texto e o de música universitária na época que era em plena ditadura... né? a gente sabia que todas as letras tinham que passar pela Polícia Federal... né? e ele... na época ele ganhou com uma música que::: ... eu me lembro assim que a letra diz é ... ele falava assim deixa eu me lembrar ... “vamos fazer amor na praça principal... engolir pedras sonhantes... olhar o céu e o mar ...” e uma outra coisa que eu não estou lembrado mais ...

A metáfora usada por José Geraldo, “pedras sonhantes”, revela um procedimento intertextual com a letra composta por John Lenon, *Lucy in the Sky with Diamonds*<sup>6</sup>, gravado em 1967, pela *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Posteriormente, Djavan, em seu início de carreira, integrou a banda LSD<sup>7</sup>, trabalhando nos bares da cidade. Carlos Moura coloca

<sup>6</sup> Disponível em: [http://www.google.com.br/search?q=lucy+in+the+sky+with+diamonds&hl=pt-BR&rlz=1R2ADFA\\_pt-BRBR398&biw=1152&bih=555&prmd=ivns&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=D25sTr7vJpSctweu2eDMBQ&ved=0CFYQsAQ](http://www.google.com.br/search?q=lucy+in+the+sky+with+diamonds&hl=pt-BR&rlz=1R2ADFA_pt-BRBR398&biw=1152&bih=555&prmd=ivns&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=D25sTr7vJpSctweu2eDMBQ&ved=0CFYQsAQ). Acesso em: 31 de ago. 2011.

<sup>7</sup> “Durante uma aula prática de química, um menino de 16 anos viu um violão no canto do laboratório. Chegou perto, colocou o instrumento no colo e começou a dedilhá-lo. Viu que os sons agradavam mais que as fórmulas, e foi assim que Djavan Caetano Viana, conhecido nacionalmente por seu primeiro nome, descobriu que era músico. Dois anos depois, Djavan já havia largado a escola e o trabalho para se dedicar à banda LSD (Luz, Som e Dimensão), que tocava Beatles e outros sucessos da época em clubes, praças e igrejas de Maceió. Não demorou para o artista descobrir sua capacidade de compor, e isso foi suficiente para que Djavan fosse para o Rio de Janeiro. Sem conhecer ninguém, mas com muita sorte, ele chegou até o produtor da gravadora Som Livre, que gostou do trabalho do cantor alagoano. Djavan passou a gravar músicas para novelas da Rede Globo e a cantar nas noites cariocas”. Disponível em:

música no poema *Sou* de Lucy Brandão: “sou alucinação”. Tal vanguarda, ao tecer aproximações entre vida e obra, atingiu significativamente a veia pedagógico-moralista da literatura local, herdada do viés clássico, imprimindo tons poéticos da modernidade, lida pelos poetas da Contracultura em Alagoas e projetada, em suas obras, em seus quadrantes poéticos. Veia essa muito utilizada nas *Cantigas Trovadorescas*.

Esses tons (a)dotaram a ironia, metáfora crítica de qualidade negativa, como linguagem e constituição formal que não se pretende mais em conformidade com a (est)ética prestigiada pelo cânone e, portanto, assumem uma lírica negativa e moderna que, segundo Friedrich (1978), não estabelece, na forma artística, uma relação conceitual depreciativa, mas transformadora e dissonante. Eles escreveram, pintaram, interpretaram, vivenciando a vanguarda em sua época.

Há certo teor conceitual circulando e impregnando o sujeito-artífice contraculturista como sujeito-lírico da/de sua individualidade, na forma de resistência aos autoritarismos da vez. Segundo Goffman e Joy (2007, p. 49), a Contracultura se define

[...] como um fenômeno histórico perene [que] é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais.

Esse fenômeno histórico, em Maceió, vai fomentar a subjetividade em seu protagonismo político contra a opressão e articular, no nível da intersubjetividade, a vanguarda contraculturista local, sobretudo no enfrentamento das cristalizações de grupos em torno do cânone local, na resistência contra as atitudes conservadoras da Ditadura Militar e no combate à cultura política de raiz senhorial. Identificamos, em sua dimensão cultural, um processo transculturador, qual seja, um processo que vai buscar soluções híbridas para a problematização que o diálogo entre culturas distintas realizam em seus núcleos identitários.

Nossa análise compreendeu a Contracultura como impulso problematizador da rigidez cultural das tradições instituintes da opressão, herdada do processo colonizador, cuja solução mobilizou, nos termos de Canclini (2008), o surgimento de projetos emancipadores, expansionistas, renovadores e democratizadores próprios da modernidade. O protagonismo político de José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão acatou o reconhecimento deles pelo

público como sujeitos-artífice que viveram suas obras, portanto, tratamos esse como um protagonismo estético de enfrentamento ao protagonismo histórico do *establishment*.

Para além das idéias que esse movimento abraçou, a mudança implicou rupturas formais em seus projetos poéticos, a saber: realizações semióticas sobrepostas à linguagem verbal com a presença marcante da linguagem não verbal (marcações já experimentadas pelos modernistas), a expansão dos espaços escreventes (do papel para o corpo e para as telas, por exemplo) e a intensificação do diálogo entre gêneros provocando o descompasso com as estéticas declaradamente assumidas pelo cânone. Segundo Canclini (2008, p. 44-45) estudando os processos de hibridação na modernidade da América Latina, essas experiências vanguardistas

[...] 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 o projetos emancipadores, renovadores e democráticos da modernidade.

A intensificação do uso da linguagem artística foi lida por esse grupo como conquista da liberdade, como autonomia existencial. Ao defender que a arte detém em si um potencial político como qualidade da forma estética, Marcuse (2007, p. 22) afirma que sua “autonomia contém o imperativo categórico: ‘as coisas têm de mudar’”. A dinâmica dessa mudança, segundo ele, deve romper com o “nexo social da destruição e da repressão [e] isso não significa que a revolução se torne temática” (MARCUSE, 2007, p. 22-23).

Para ele, impugnando a ortodoxia predominante da estética marxista, a arte detém um potencial político como qualidade estética; sua forma garante uma autonomia perante as relações sociais e, somente assim, ela “protesta contra essas relações na medida em que as *transcende*” (MARCUSE, 2007, p. 9). José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão integraram o protagonismo estético desse revoltado vôo contra a opressão e esse vôo passou pela compreensão de que

A função crítica da arte, a sua contribuição para a luta pela libertação, reside na forma estética. Uma obra de arte é autêntica ou verdadeira não pelo seu conteúdo (*i.e.*, a apresentação “correcta” das relações sociais), não pela <<pureza>> da sua forma, mas pela forma tornada conteúdo. (MARCUSE, 2007, p. 18)

Esses artistas, assumindo uma atitude existencial libertária, em uma sociedade submersa historicamente no projeto policialesco da ditadura militar pós-64 e com o apoio de setores hegemônicos (latifúndios da cana-de-açúcar, Igreja, por exemplo), adotaram um

poetar que, optando pela mistura de formas para atingir uma maior densidade de comunicação poética, problematizaram o *locus* da arte, em sua representatividade democratizadora.

A Contracultura em Alagoas instalou-se com a força de um enfrentamento político-cultural tenso e crítico, reivindicando novos espaços e modulação estética. A dimensão estética dos projetos poéticos dessa vanguarda contracultural compreendeu a hibridação das formas artísticas como fundamentais à literatura e à arte revolucionárias e, conseqüentemente, transgressivas à estabilidade formal acatada pelos projetos canônicos, pois “o objetivo não [era] o mundo dominado, mas o mundo libertado” (MARCUSE, 2007, p. 38).

Três observações são fundamentais, não excludentes e complementares. Primeiro, a Contracultura alimentou um transe transculturador na Maceió pós-60, conferindo um novo ritmo aos processos de hibridação e investigando pontos vulneráveis dessa cultura. Nossos poetas representam o controle político da expressão poética como um atentado à democratização da produção e acesso à obra de arte. Eles protagonizaram o enfrentamento às forças conservadoras das tradições vivendo a própria criação publicamente.

Segundo, a partir desses transes transculturadores, dessacralizando os *loci* ideológicos hegemônicos, ela instituiu, através da arte *versus* atitude estética desses poetas, uma frente de vanguarda. Essa nasceu como recusa de aspiração utopista em “apreender integralmente a realidade, interna ou externa ao *artista*, juntamente com a recusa da dimensão estética clássica” (ROSA, 2010, p.343). Esses projetos poéticos revelaram uma alta capacidade de hibridação das formas artísticas; esses processos de hibridação constituíram quadrantes poéticos de uma arte revolucionária, em sua dimensão estética.

Por último, a contracultura, reivindicando do poeta uma posição política contraideológica, produziu “uma estética da existência”, como forma de desobediência à cultura do colonizador, muito colada ao texto judaico-cristão. Assim, ocorrera a reconfiguração do campo cultural em Maceió, muito submissa, historicamente, aos guetos da elite intelectual local. Nessa perspectiva, os projetos poéticos dessa vanguarda contraculturista contribuíram para certa razão dialética entre poesia e transformação social, saindo de espaços de elite e atuando, com *performances* e apresentações orais, em lugares de natureza não convencional, como bares e festivais.

### 1.1 “E nunca mais desisti de cantar os dias e contar distâncias”: representação e intertexto por uma terceira posição estético-formal

Detectamos que, como representante das vozes que conspiraram contra os discursos hegemônicos (nesse caso, também conservadores), o grupo de contraculturistas gerou, no contexto sócio-histórico e antropológico em Alagoas, um transe transculturador com significados renovadores e democratizadores das formas artísticas. Salvuardamos as duas dimensões: a dimensão sociocultural e seu plano histórico de apreensão da realidade e a dimensão estética e seu plano simbólico de representação dessa realidade.

Compreendemos como transculturação, posto que nossos olhares estejam focando a hibridação das formas artísticas, “uma terceira posição estética” (RAMA, 2001) de representação de uma cultura, como solução poética. Essa solução é construída a partir de transe que essas formas artísticas vão estabelecer no interior da composição por seus sujeitos-artífice. Assumindo uma atitude criativa e plástica do deslocamento dessas formas “dos antigos ideais monolíticos de pureza original das identidades e culturas” (COSER, 2005, p. 177), supostamente interpretadas pela rigidez da cultura das tradições, esses poetas promoveram uma solução tensa e crítica para a poesia a partir do final da década de 60.

A composição dessa terceira posição estética, a partir de nossos *corpora*, apreendera, da problematização sobre a modernidade, efetuada a partir dos fluxos libertários de uma cultura política de vigor juvenil sobre a rigidez das tradições alagoanas, uma solução poética, cujo impacto referendou:

1. uma dimensão geopolítica extramuros dessa poética, pelo protagonismo de seus poetas transculturadores, como sujeitos-artífice de sua produção, diante de seu público e de enfrentamento do protagonismo histórico do *establishment*;
2. uma dimensão formal dessa poética integrada através de uma corporalidade oral como ambiente e modo para a realização dos processos de hibridação entre as diversas manifestações artísticas;
3. uma dimensão sócio-histórica dessa poética reivindicada através de uma atitude crítica ao *status* da “escrevência”, de alto prestígio pelo cânone local.

Esse processo, entendido aqui como o conflito promovido pelo fluxo da modernidade sobre o *establishment* local, contribuiu significativamente para dessacralizar “o controle institucional da interpretação” (KERMODE, 1993, p. 14), em seu plano histórico, sobretudo, no enfrentamento da resistência cultural cristalizada pelas tradições. Tal fato ocorreu em decorrência de a modernidade ter percebido pontos vulneráveis na constituição cultural dessas culturas.

A Contracultura vai provocar no arcabouço das tradições locais uma tensão política de desqualificação da opressão, mantida pela condição senhorial como herdeira dos processos colonizadores. Essa herança penalizou as classes subalternas com a face doutrinária das culturas de raiz eurocêntrica, da estratificação social e da consciência hospedeira do poder opressor<sup>8</sup>, em Alagoas.

A arte não constituía significados expressivos para essa classe social periférica, salvo pelo assédio doutrinário da indústria cultural, e sua função, na tessitura sociopolítica local, ainda era pedagógico-moralista. Um fluxo externo chegara a Maceió, carregada de rebeldia, e uma resistência a mudança controlava seus diálogos nos desconfortantes cenários da cidade. Nesse sentido, o impacto dessas tensões surgiu de um fluxo histórico e crítico originário na América do Norte, com forte ressonância na leitura efetuada pela sociedade local, quando percebeu a cumplicidade de seus jovens com essa mobilização. Segundo Goffman e Joy (2007, p. 311),

[...] de certa forma, esse período selvagem da história humana e da contracultura foi a grande época contracultural. Grande número de jovens berrava por libertação. Limites, fronteiras, regras, governantes, idéias estáticas eram anátema. A estrela do rock Janis Joplin subverteu a própria divisão do tempo em pequenas unidades, cacarejando em um álbum gravado ao vivo: “É sempre a mesma merda de dia, cara!”. E Graham Nash disse aos ouvintes das paradas de sucesso do rádio que as nações-estado e suas fronteiras eram ilusões, cantando para o agente de imigração: [...] (“Eu não posso pisar na sua linha hoje / Eu nem consigo vê-la.”).

Tal realização, assim como ocorreu nos Estados Unidos da América, justifica o fato de que os protagonistas da Contracultura pós-60 fossem migrantes da classe média e classe média alta da sociedade local, seja por pertencerem ao grupo de letrados empoderados desde o barroco brasileiro (RAMA, 1985), que ora se politizava, seja por assumirem o projeto da modernidade local pelo viés libertário com seu passado político-cultural fincado nos modelos oligárquicos. Esse foi capitaneado, contraditoriamente, por opositores ao regime

---

<sup>8</sup> Expressão adotada por Freire (1987) em sua filosofia libertária da educação. Atentemos para o fato de sua contemporaneidade com os intensos diálogos com a Contracultura.

militar e parte da burguesia local, ambos combatendo a condição senhorial que a ditadura estimulava na época. José Geraldo, em entrevista para essa pesquisa, apresenta um testemunho:

[...] olha... vítimas de censura... éramos todos nós naquela época né... e a censura era feita pela policia federal e muitas vezes nós éramos todos convocados para prestar depoimento na policia federal sobre a nossa produção éh:: literária... então não apenas nós que éramos mais ligados a esquerda... mas até pessoas que não tinham esse compromisso [...] terminava sendo vítimas da censura... uma vez nós estávamos reunidos na casa de Linda e Linda estava dando entrevista sobre a / exatamente sobre a censura e [...] saiu essa frase... [...] e terminou virando manchete no jornal... [...] ela sintetizou realmente... a censura é burra... a censura não era tão BURra quanto a gente imaginava... por exemplo... eu tentei driblar a censura... eu mandei uma letra onde eu separava as palavras no meio e emendava com a seguinte na hora de cantar ou na hora de falar... você lia e aparecia tudo como era realmente... mas na hora de escrever eu não tinha obrigação de escrever uma letra atrás da outra ou uma palavra atrás da outra eu digo... encontrei... bateu... encontrei agora quero ver como é que eles vão me pegar e passei a escrever assim... eu pegava e escrevia metade de uma palavra a:: metade eu já juntava com a o::utra e assim sucessivamente... mas eles me pegaram... censuraram... então... ((risos)) foi uma/ me frustrou... tá... foi u::ma/ um ataque com um contra ataque inesperado

Essa violência para com a livre expressão poética, como afirmou José Geraldo, causou “hematomas”. Essa cultura não surgiu de uma posição instantânea naqueles momentos difíceis de abuso de poder em uma sociedade policialesca. Essa opressão foi historicamente cristalizando suas estratégias de controle e aparelhamento do Estado. Nossos poetas, sujeitos-artífice de uma poética híbrida em sua forma, foram para o enfrentamento extramuros e detectaram alguns pontos vulneráveis dessa frente de resistência.

A qualificação desses “hematomas na expressão” deve considerar a evolução histórica do processo de globalização<sup>9</sup> que, segundo Abdala Junior (1999, p. 21), “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”. Constate-se ter sido o estado português o primeiro a avançar metodologicamente nessa perspectiva de expansão política do estado moderno. Observe-se também ter sido esse estado constituído por processos de hibridação diversos. O projeto de colonização contribuiu para o formato patrimonialista e patriarcalista da condição senhorial, que foi problematizada pela Contracultura maceioense.

---

<sup>9</sup> “O caráter distintivo desse processo, que adquire hoje abrangência planetária, vem dos efeitos da revolução tecnológica, baseada na informática e telecomunicações, dominante a partir dos anos 1970 do século XX” (ABDALA JÚNIOR, 1999, p. 21).

Nessa medida, a Contracultura local vai assumir histórica e politicamente uma posição contraideológica em relação à trajetória histórica desse capitalismo, elegendo a dessacralização dessa condição para a libertação dos processos colonizadores. O protagonismo das forças políticas que promoveram esse processo de dessacralização foi exercido por intelectuais e artistas militantes da causa democrática de enfrentamento ao Golpe Militar de 1964. Eles se posicionaram criticamente a respeito da passagem do modelo de sociedade senhorial para a racionalização capitalista em Alagoas, ressemantizando, em certa medida, o conceito de modernidade através da dessacralização da cultura política local. Um protagonismo estético marcado pela mobilização da produção de arte. Luciano Carvalho de Queiroz recupera através da memória e fecha uma contextualização dessa perspectiva, o que vemos em:

Beto Leão assim fã do Jorge de Lima... né? tem uma publicação do Beto que [...]... aqui mesmo em Maceió ele fez muito isso... teve um aniversÁrio dele que ele fez na casa da mãe dele atrás ... que foram várias pessoas inclusive Téo Vilela... que agora é governador... era jovem... ele foi ... Beto Leão na época tinha feito um filme no Xingu ... veio com a orelha furada pelos índios... daquela época ninguém usava... foi o Beto ... José Geraldo com túnicas indianas declamo:u na casa dele... Tetê ... tinha um... ele pegou um manequim de loja... mulher... botou um vestido... tirou o vestido... vestiu ... foi uma performance lindís::sima ... ele declamou ... quer dizer... ele chamava as pessoas... pra... pra agredir também... pra mostrar mesmo... esse aniversÁrio dele foi um escândalo... ele chamou de colunista social na ( ) misturou todo mundo ali pra ver... pra vê-lo e assistir [...] também convivo muito com Beto Leão... conheci também através do Alex... que tem um parentesco... ele levou Beto lá em casa e ficamos logo amigos... né? aí ele já dizia que era amigo de José Geraldo... já conhecia... aí continuamos a amizade... todos... do Beto ... acompanhei muito o Beto também... na época do filme [...] Joana Francesa... com a Janie Monroe... direção CacáDiegues... setenta e três... eu fui figurante... eu e Carlinhos... trabalhamos como figurante... foi uma época MARavilhosa aqui... foram três meses de filmagem... de convivência... [...] na época era [...] ... em plena ditadura... setenta e três... e muitas das pessoas que trabalhavam com [...] Cacá Diegues na equipe... né? :: tanto fotógrafo... assistente de direção... maquiador... eram pessoas que eram perseguidas na ditadura :: no Rio :: São Paulo :: Cacá botou pra fugir pra aqui... que aqui não era tão perseguida e aqui não iam ficar sendo perseguidos... aí o filme foi em união dos palmares [...] a maioria das cenas foram lá ( ) teve em branquinha... teve na praia do francês... teve cena no ... Beto foi assistente de direção e foi ator também [...] foi uma época muito boa aqui do filme ... a convivência nossa com esses artistas... eram festas e mais festas... [...] teve também outra época... foi o show do Beto Leão... aqui também [...] Beto fez um show ... Beto Leão em concerto... que eu... Tizinha e Carlinhos participamos do show :: que abertura do show dele era como se fosse um::: candomblé e nós vestimos roupa... de candomblé :: aí foi no teatro de arena... duas noites ... foi muito bom... era Beto Leão em concerto [...] década de setenta ... setenta e quatro... por aí ... é setenta e três... setenta e quatro ... inclusive até a gente fez esse show depois no festival de verão em Marechal Deodoro... no pátio do convento... aí que foi uma explosão... que foi ele junto com Leurení e nós abrimos o show... né? com esse tema do candomblé... e depois ele cantava... ele com Leurení [músicas] dele e também de Caeta::no e de outros... Chico Buarque ... porque festival de verão ... o primeiro foi em setenta e ele e Zé Geraldo participaram muito... porque Solange Lages é quem era a secretária de cultura... que na época era a diretora de cultura... era departamento de assunto culturais.

O “escândalo” e a “loucura” tornaram-se traços desse protagonismo estético e era para ser lido por esse viés como qualidade: qualidades erótico-estéticas da transformação. Eram os “traços estéticos” da “Grande Recusa” maceioense. Nossos poetas contraculturalistas – Beto Leão, José Geraldo e Lucy Brandão – integraram essa linha de frente, sobretudo no levante da autonomia da arte como condição de materialização cultural das identidades no cotidiano urbano. Vejamos algumas amostras onde esses poetas se revelam notáveis e sensíveis conhecedores desses processos colonizadores:

da condição

eu  
 nordestino sem destino  
 no destino nordestino  
 de morrer boneco de vitalino  
 (comendo barro)

eu  
 ex-votos  
 (BETO LEÃO, em 2 de julho de 1969, mimeo)

O título do poema, dialogando com a escritura<sup>10</sup> contida na linguagem dos tratados jurídicos ou dos contratos – muito marcada pelo uso estrutural das contrações “Da/Do” nos títulos e subtítulos – anuncia uma tonalidade irônica. Essa ironia circunscreve a lírica com uma tensão dissonante entre a representação do circuito letrado/escriturário,

---

<sup>10</sup> “Através da ordem dos signos, cuja propriedade é organizar-se estabelecendo leis, classificações, distribuições hierárquicas, a *cidade letrada* articulou sua relação com o Poder, a quem serviu mediante leis, regulamentos, proclamações, cédulas, propaganda e mediante a ideologização destinada a sustentá-lo e justificá-lo. Foi evidente que a *cidade das letras* arremedou a majestade do Poder, apesar de que também se pode dizer que este regeu as operações letradas, inspirando seus princípios de concentração, elitismo, hierarquização. Acima de tudo, inspirou a distância em relação ao comum da sociedade. Foi a distância entre a letra rígida e a fluida palavra falada, que fez da *cidade letrada* uma *cidade escriturária*, reservada a uma estrita minoria. [...] Este endeusamento da escritura consolidou a *diglosia* característica da sociedade latino-americana, formada durante a Colônia e mantida fervorosamente desde a Independência. No comportamento lingüístico dos latino-americanos ficaram nitidamente separadas duas línguas. Uma foi a pública e de aparato, que resultou fortemente impregnada pela norma cortesã procedente da península, que foi extremada sem medida cristalizando em formas expressivas barrocas de inigualável dimensão temporal. Serviu para oratória religiosa, as cerimônias civis, as relações protocolares dos membros da *cidade letrada* e, fundamentalmente, para a escritura, já que só esta língua pública chegava ao registro escrito. A outra foi a popular e cotidiana, utilizada pelos hispanos e luso-falantes em sua vida privada e em suas relações sociais dentro do mesmo estrato baixo, da que contamos com muito escassos registros e da que sobretudo sabemos graças às diatribes dos letrados. Com efeito, a fala cortesã se opôs sempre ao alvoroço, à informalidade, à torpeza e à invenção incessante da fala popular, cuja liberdade identificou com corrupção, ignorância, barbarismo. Era a língua do homem comum que, na divisão quase estamental da sociedade colonial, correspondia à chamada *plebe*, um vasto conjunto desqualificado, quer se tratasse dos *léperos* mexicanos como da *montoneras* gaúchas rio-platenses ou dos caboclos do sertão.” (RAMA, 1985, p. 54 - 56).

sacralizando uma “língua pública e de aparato” (RAMA, 1985, p. 56) de estrato social alto, *versus* nordestinidade/informalidade, territorializando a “língua popular e cotidiana” (RAMA, 1985, p. 56). Essa língua popular foi historicamente condicionada ao “caboclo do sertão” (RAMA, 1985, p. 56).

Outro fato linguístico que o poema estetiza é o uso do dêitico “eu”. O gênero textual que o evidencia (jurídico) caracteriza-se por reivindicar o nome do indivíduo na sequência (“Eu, fulano de tal ...”), marcando o uso da linguagem com um teor de subjetividade. Trata-se de uma coordenada dêitica, ou seja, “situação na qual um enunciado é produzido, definido pela sua relação com o locutor (eu), com o lugar (aqui) e com o tempo (agora) do enunciado” (DUBOIS et alli, 2007, p. 167-168). O “eu”, um embreante por exigir o valor situacional da enunciação e não ter referência própria na língua, fecha o eu lírico como “protagonista implicado” (DUBOIS et alli, 2007, p. 208), marca central da colisão entre vida e obra que a poética contraculturista valoriza. Como ato de linguagem (ato ilocutório), destacamos, segundo Maingueneau (1996, p.12), que:

- a. trata-se de um ato essencialmente representativo, pois representa um estado de coisas;
- b. trata-se de um ato ilocutório performativo, pois apresenta o estado de coisas como a ser realizado pela enunciação.

Beto Leão reforça esse caráter subjetivo do uso do pronome pessoal “eu” pela identificação política e cultural do ser “nordestino”, de caráter objetivo. Dessa forma, articula um quadrante poético, cuja tensão entre essas razões dicotômicas, promove uma quebra: “subjetivo *versus* objetivo”. A quebra dessa dicotomia se realiza, no poema, quando o eu lírico nomeia metaforicamente esse “nordestino” como “boneco de vitalino”. Trata-se de uma metáfora de valor irônico, de sentido paródico, quando evidenciado o jogo discursivo como “jogo do demoníaco” (SANT’ANNA, 2003).

Segundo Rama (2001), os processos intertextuais revelam soluções literárias que o poeta constrói para estabelecer o critério da representatividade em seu sistema literário. Esse intertexto pode ser recorrente tanto às obras de prestígio, como aos da cultura popular. Cabe evidenciar a tonalidade que o poeta administrou para alcançar sua composição estética. Nesse poema, sua tonalidade aponta para a consciência de que:

A modernidade é vista então como uma máscara. Um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que

por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis. As oligarquias liberais do final do século XIX e início do século XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsciente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que “transtorna” as cidades. (CANCLINI, 2008, p. 25).

Esses poetas recusaram a cumplicidade com esse projeto oligárquico e assumiram uma atitude vanguardista contraideológica. Percebemos a tradução de uma modernidade lírica dissonante, advinda da experiência contracultural em seu protagonismo estético, deflagrando processos de hibridação das múltiplas formas artísticas e constituindo, assim, uma (neo)vanguarda.

A Contracultura interpretou o projeto semiótico pós-60 e observou, a título de exemplo, o uso tipográfico de letras minúsculas transgredindo as convenções e essa transgressão nos faz inferir a projeção utopista de cunho anárquico, mais como uma atitude representativa da dimensão política transgressora desse grupo do que, propriamente, como apropriação do recurso estilístico e textual.

Tais recursos já haviam sido amplamente apropriados pelos modernistas de 22; no entanto, herdeiros do fluxo estético-histórico desses movimentos culturais, os contraculturistas os ressemantizam quando, circunstancialmente, inspiram uma “batida histórica na mesma tecla”. Essa batida histórica (*bebop*<sup>11</sup>, por analogia), confirma a ironia contida em “destino” *versus* “ex-votos”, do último verso.

Apropriando-se da tonalidade negativa da lírica moderna, associando-a ao formalismo da poesia concreta e aplicando a sonoridade aberta do segmento /ino/, o eu lírico imprime no signo poético toda uma composição formal das experiências estéticas desses contraculturistas, herdeiros de uma classe social que experimentou a cultura erudita e que hoje a usam para promover sua “Grande Recusa” aos setores hegemônicos. Tal experiência é fundamentalmente uma experiência transculturada. A retomada do uso do dêitico “eu” na perspectiva aqui tomada como referência, seguido do verso “ex-votos”, nos permite inferir a presença do transe quando reconhece:

a. a consciência dilacerada desse sentimento de pertença à condição doutrinária que a instituição católica impôs ao imaginário nordestino no processo de colonização;

---

<sup>11</sup> A palavra *bebop*, nessa acepção, é originária da batida dos negros na construção das estradas de ferro nos Estados Unidos da América.

b. a dissonância instituída entre a assunção libertária da transgressão existencial desses contraculturistas à narrativa histórica da cristandade estetizando suas vidas e a representação doutrinária e obediente a essa tradição.

A crítica a esse sentimento de pertença à cultura católica, que estabelece essa prática de colocar membros do corpo em forma de escultura (apropriação simbólica pelo poder divino) como “ação de graças”, no processo de colisão entre vida e obra, coloca-os em posição de diferentes, na medida em que, circunscrito pelo teor semântico-estilístico de “eu”<sup>12</sup>, o eu lírico coloca em tensão o indivíduo/de corpo inteiro como “ex-voto” de uma promessa histórica. O sujeito contraculturista nega isso veementemente. Não nos reportamos a essa construção lírica como em conformidade com tais tradições, mas como irônica, portanto crítica e cúmplice da transformação.

Destacamos o caráter intertextual que Beto Leão apresenta como solução poética para o reconhecimento da cultura popular como manifestação política da arte produzida no nordeste brasileiro, sobretudo por fazê-lo posicionando-se criticamente em face do isolacionismo regionalista. Segundo Rama (2001, p. 225),

[...] os escritores que em suas obras desenvolvem processos de transculturação respondem às circunstâncias e especificidades das culturas dentro das quais se formaram, às proposições e imposições exercidas sobre elas pela cultura modernizada e, portanto, ao tipo de conflito que é gerado entre ambas.

Verificamos no poema o reconhecimento da ocorrência de uma crise da representação que despontava nas realizações semióticas da cultura local. Interessante observar que, historicamente, as cadeiras que eram postadas pelas famílias nas portas na cidade em Maceió, logo após o “café da noite”, estavam sendo substituídas pelas novelas da TV Tupi, através da estação repetidora dos canais de Recife, em União dos Palmares. A cidade continuou sendo palco para esses contraculturistas e suas atitudes rebeldes. Estabelecendo relações entre a questão tipográfica como recurso comunicacional e estético e a aura cultural contraculturista, percebemos certa analogia ao comportamento *beat* com relação ao começo da era da televisão

---

<sup>12</sup> ‘Negar que o verdadeiro eu seja esse pequeno e sólido átomo de objetividade intensa que conduzimos de um lado para outro a cada dia, enquanto construímos pontes e carreiras, será decerto brincar com a psicopatologia. Significa atacar os homens no âmago de sua segurança, negando a validade de tudo a que se referem quando pronunciam a palavra mais preciosa que possuem em seu vocabulário: “eu”. Entretanto, é isso que faz a contracultura quando, por meio de suas tendências místicas ou das drogas, agride a realidade do ego como uma unidade de identidade isolável, puramente cerebral. Ao fazê-lo, mais uma vez transcende a consciência da cultura dominante e arrisca-se a parecer um exercício árido de absurdo impertinente.’ (ROSZAK, 1972, p. 65-66)

[...] e os beats foram a primeira contracultura semiótica. Eles se exilaram da cultura hegemônica não por intermédio do isolamento físico, mas por intermédio da arte, da percepção e – particularmente para a cultura da mídia, eles eram ao mesmo tempo rebeldes e símbolos da – forma de se vestir. (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 266).

A marcação sonora, rítmica e semântica das palavras nordestino e destino, e sua projeção em vitalino, é uma assunção crítica à rima, procedimento caro ao gênero lírico, sobretudo na composição literária que dialoga com as formas clássicas, muito presente na poesia popular do nordeste brasileiro (os repentinos, por exemplo) de herança eurocêntrica. Classificando as rimas, podemos considerar as construções entre “nordestino *versus* destino *versus* vitalino” como uma composição entre rimas internas e externas (quanto ao critério da posição), consoantes (quanto ao critério da semelhança das letras), emparelhadas (quanto ao critério da distribuição no poema), ricas (quanto ao critério da categoria gramatical e da extensão dos sons que rimam, considere-se a exceção de *vitalino*). Uma elaboração significativa na produção de um texto literário é

[...] a seleção e a combinação de palavras [que] se fazem muitas vezes por parentesco sonoro. Por isso se diz que o discurso literário é um discurso específico, em que a seleção e a combinação das palavras se fazem não apenas pela significação, mas também por outros critérios, um dos quais, o sonoro. Como resultado, o texto literário adquire certo grau de tensão ou ambigüidade, produzindo mais de um sentido. Daí a *plurissignificação* do texto literário. (GOLDSTEIN, 2002, p.5).

Outro aspecto da experiência poética que Beto Leão tece ao longo do poema é a construção alegórica, pelo encadeamento de metáforas nas sequências “sem destino / morrer boneco de vitalino / ex-votos”, marca da consciência, do poeta, da instância precária da cultura popular do nordeste brasileiro face à crescente popularidade da indústria cultural da época, uma crítica a essa como “caricatura do estilo”<sup>13</sup> (ADORNO, 2002, p. 21) e, ainda com relação à sonoridade, essa emoldura a construção alegórica com uma “presença energética [...] vontade de significar” (BOSI, 2000, p. 51).

Destacamos, na dimensão discursiva, o campo semântico de “comendo barro” (prática de crianças em sociedades rurais e ou urbanas submetidas à precariedade sócio-econômica e cultural, perceptível a olhos nus no nordeste brasileiro) estabelece relações

<sup>13</sup> “Eis o que resta da emoção inerente à obra. Eis por que o estilo da indústria cultural, que não tem mais de se afirmar sobre a resistência do material, é, ao mesmo tempo, a negação do estilo. A conciliação do universal e do particular, regra e instância específica do objeto, por cuja única atuação o estilo adquire peso e substância, é sem valor porque já não se cumpre qualquer tensão entre os dois pólos extremos que se tocam: eles são transpassados por uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. [...] Esta caricatura do estilo, contudo, diz alguma coisa sobre o estilo autêntico do passado. O conceito de estilo autêntico se desmascara, na indústria cultural, como o equivalente estético de dominação. A idéia de estilo como coerência puramente estética é uma fantasia retrospectiva dos românticos”. (ADORNO, 2002, p.20-21)

metafóricas com “menino amarelo”<sup>14</sup> (assim era chamada a criança quando surpreendida em suas travessuras) por sua contingência de efeitos biológicos (“comer barro” atinge o organismo através de verminoses / ser “menino amarelo” atinge uma cadeia de regras socialmente aceitas e praticadas) sugestiva o signo poético com “fome”, “educação e saúde precárias”, “infância abandonada” e tantas outras questões que marcam a história do nordeste brasileiro.

O paralelo estabelecido entre “eu” / “ex-votos”, elementos do nordeste brasileiro, e pela negatividade contida em “sem destino”, “de morrer boneco” e “ex-votos”, mimetiza o transe transculturador a partir dos conflitos entre “urbano x rural”, “cultura popular das tradições x cultura popular da mídia” e as vozes provocantes da modernidade. Não podemos esquecer que esse assunto “melindrava” o cotidiano da cidade, todos desconfiavam de tudo e de todos, salvo os bons amigos e sua cumplicidade. Lembro-me de um homem de seus trinta anos que era apontado por todos como delator. Só não entendia ao certo de que, era muito jovem ainda e o grupo falava mais de arte e cultura do que de política.

As formas discursivas oficiais e suas referências político-culturais nos permitem, através da extrapolação dos sentidos, afirmar que Beto Leão problematiza, de forma metaliterária, o lugar do escritor transculturador, sendo esse o agenciador do discurso literário e das falas poéticas periféricas em relação aos códigos cosmopolitas, o que resulta em um discurso marcado pela hibridez (RAMA, 2001).

Esse *locus* de reivindicação estético-cultural destaca a *mimesis* do reconhecimento de que a resistência cultural das tradições está sendo problematizada e que há certa predisposição para uma plasticidade cultural, sobretudo por esses contraculturistas que intensificam criticamente a interlocução da identidade com as vozes da modernidade. Tal realização nos revela a atitude desses poetas em mobilizar energias através de uma (dis)posição estética que coloca em conflito o *status* de urbanidade.

Beto Leão e José Geraldo, no nosso caso, migram de cidades do interior do estado de Alagoas para sua capital, Maceió, e constroem uma atitude poética crítica com relação à submissão hierarquizadora, de natureza geopolítica, dos processos urbanos. A presença

---

<sup>14</sup> Interessante observar que a rima recorrente no poema através da cadeia sonora “ino” remete, a partir da redução da metáfora em “menino amarelo”, a um campo semântico compatível e culturalmente demarcado. Sendo a metáfora uma transposição sígnica, há que se considerar Bosi (2000, p. 52-53) quando afirma: “o som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um pronto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na busca de significar. O signo é a forma de expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual”.

modelar dessa consciência encontra-se instalada em nossa literatura desde a década de 30, porém a Contracultura se apropria da reconfiguração histórica do pós-guerra (Segunda Guerra Mundial) e avança no sentido da dessacralização das tradições conservadoras e na valorização do espírito independentista e libertador. Como operação literária, Beto Leão, em seu poema “da condição”, mimetiza a consciência de que

A cultura modernizada das cidades, respaldadas nas fontes externas, transfere para o interior da nação um sistema de dominação (aprendido de sua própria dependência de sistemas culturais mundiais) apelando para os novos instrumentos eficazes que a tecnologia recente lhe proporciona, ou seja, não o associa à sua evolução, mas sim intensifica sua submissão. (RAMA, 2001, p.213)

Assim sendo, esses poetas se tornaram atores sociais do transe transculturador que contaminou a aura política da Maceió das décadas de 60, 70 e 80 e, conseqüentemente, seus projetos materializarão essa representação no plano artístico. Creditamos essa compreensão a Rama (2001, p. 247), quando afirma que “as obras literárias não estão fora das culturas, mas as coroam, e na medida em que essas culturas são invenções seculares e multitudinais, fazem do escritor um produtor que trabalha com as obras de inumeráveis homens”.

Esse transe transculturador implicou novos processos de hibridação, promovidos pelas tensões e trânsitos políticos e ideológicos com as zonas de conflito entre grupos hegemônicos (elite oligárquica, em geral, comprometida com a perpetuação da cultura política agroindustrial da cana-de-açúcar) e grupos periféricos (representações políticas dos movimentos sociais e alguns intelectuais e artistas militantes da classe operária).

Estamos nos apoiando, inicialmente, no conceito de hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX). Tais processos, ainda nos termos de Canclini (2008), buscam reconverter os patrimônios, através da criatividade individual e coletiva, em novas apropriações das condições de produção e de mercado.

Defendemos a transculturação<sup>15</sup>, dentre outros processos de hibridação que ocorreram mais timidamente (sincretismo, criouliização e outras misturas interculturais), como

---

<sup>15</sup> Para a compreensão dessa categoria, destacamos: “Foi dentro da antropologia hispano-americana que se questionou o termo ‘aculturação’, a partir da proposição que, em 1940, fizera o cubano Fernando Ortiz do termo ‘transculturação’, que, para ele, era fundamental e elementarmente indispensável para compreender a história de Cuba e, por razões análogas, a de toda a América em geral [...] Fernando Ortiz raciocinou da seguinte maneira: ‘Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura para a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que em rigor indica o

o mais significativo na Contracultura pós-60. Essa compreensão se sustenta pelo fato de serem dois conceitos históricos (Contracultura e transculturação) constituintes de nossa identidade nacional<sup>16</sup>, como levante de nossa demarcação sóciopolítica, e de nossa identidade cultural, como forma de (re)organização estratégica das práticas sociais, sobretudo, por sua face heterogênea e heterodoxa na constituição e negociação de conflitos.

Vamos para um poema de José Geraldo (1999, p. 24-25):

cactus temporários  
(em memória do torturado & morto)

sei do teu olhar o ferro  
e o bronze que habita peitos  
tanjo para longe aos berros!

sei da tua voz o lírio  
e o oculto lado do espinho  
e da sombra ofuscando o brilho

sei. e sei do teu martírio  
oh, marcha lenta para o ir funéreo!

munique (tão longe) tão santana do ipanema  
(e perto) aperto-me contra as pedras  
que carregamos atiradas em nosso peito  
nós cactos temporários  
nós mesmíssimos e antagônicos dedos  
nós caídos do futuro no presente ardido  
nós medos.

e ainda há pouco havia saliva suficiente para cantar o sol e as arrudas e havia silêncio insuficiente para ouvir o céu que aqui chegava: as fábricas, companheiro, traziam dinheiro e os escarvelhos trouxeram odores que ainda estão embalados e trouxeram altos germânicos cavaleiros e tanto argueiro e tanto argueiro...  
dorme em paz, ex-menino! seria isto pedir-te muito?

---

vocabulo anglo-americano *aculturação*, mas que o processo implica também, necessariamente, a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que se pode dizer uma parcial *desaculturação*, e além disso significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*". (RAMA, 2001, p. 216).

<sup>16</sup> Estamos mantendo uma perspectiva análoga a de Prado (2010, p. 17-18), quando defende que há duas constatações preliminares para observar o momento literário que começa a se definir no Brasil a partir da proclamação da República, a saber: primeira, o projeto de restauração do país atualizando as "bases de nacionalidade", retomando o ufanismo da Independência e do espírito anti-colonialista; segundo, "o ideário do redescobrimento" e do *revival* com relação à "ideologia libertária do Romantismo". Ambas as constatações vinculam um Golpe Militar à construção de nossa identidade nacional. A Contracultura local também se dá durante o Golpe Militar de 1964, no Brasil. Mesmo admitindo o fluxo histórico-político das formas de dominação que marca a construção de nossa identidade nacional, queremos atentar para o fato da Contracultura pós-60 local contar com a "consciência dilacerada do subdesenvolvimento" (CANDIDO, 2006, p. 362) que motivará, em certa medida, a "Grande Recusa" (MARCUSE, 1999) de poetas e intelectuais que haviam se aproximado do poder no início do século XX, com relação ao Golpe de 1964.

Que objeto de tortura é mais cultuado em Alagoas do que o “crucifixo” (“que habita peitos”)? Símbolo da “culpa”, da “opressão”, da “dor”, da “repressão sexual”: instrumento de identificação do poder perpetuado em nossa cultura pela igreja católica. Esse instrumento de tortura circula com muita freqüência e naturalidade no cotidiano urbano da cidade de Maceió. Grande parte talhado em ouro. Nossa herança barroca resiste e ainda procura novos públicos. No entanto, o eu lírico não esquece “Jesus”: “sei da tua voz o lírio”. Três imagens compõem a sintaxe poética: [“sei” / racionalidade], [“da tua voz” / expressão] e [“o lírio” / visualidade]. Significativo perceber a beleza formal híbrida da transitividade poética, entre a racionalidade e a visualidade, pela expressão. Jesus, um poeta?

Todavia, nada é estável na lírica moderna, assim como na vida. O verso não está aí para o conforto da sensibilidade. Ele tem que provocar o leitor e desestabilizá-lo. Essa voz também é portadora do martírio, “o oculto lado do espinho”. Um incômodo segredo em nossa cultura. Um brilho é ofuscado pela sombra. É luz aquele que inspira “tortura”, “dor”, “martírio”; ou será sombra? Para a lírica moderna, segundo Friedrich (1978), para ser “luz” a “sombra” não deve depreciar, mas conceituar. “Luz” e “sombra” estabelecem uma relação dialética, cuja síntese é a transformação. Duas culturas encontram-se aí representadas em transe transculturador e apresentam uma solução poética crítica. Ampliemos nosso olhar sobre a forma, eis alguns quadrantes interpretativos compondo a forma:

1. do primeiro verso “sei do teu olhar o ferro” até “e da sombra ofuscando o brilho”, recorramos ao valor representacional da narrativa da “instituição cristã” através dos séculos;

2. o “sei.” (com o ponto final, e isso é por demais significativo), recorramos ao valor representacional da racionalidade (Iluminismo? Luz?). Um *enjambement* (censura)? Só que do outro lado do ponto, a narrativa “cristã” continua;

3. do verso “munique (tão longe) tão santana do Ipanema” até o verso “nós medos”, recorramos ao valor representacional do século XX (“Munique” / Alemanha / Guerra?). A Contracultura surge a partir dos estilhaços da Bomba; e

4. os versos são corrompidos pela forma da prosa, pela “falta de saliva” (o uso da maconha provoca esse efeito), pela “fábrica” e pelo “companheiro” (esquerda e luta de classes?);

5. no verso “dorme em paz, ex-menino! seria isto pedir-te muito?”, parece que “Jesus” voltou a ser menino (curioso o processo intertextual tanto com essa visão mais

humana do menino Jesus, como com o poema de Fernando Pessoa intitulado, *Poema para o menino Jesus*, corrompido por Maria Betânia, em *performance*, no LP “Cena Muda”, da década de 70<sup>17</sup>.

O poema mapeia a trajetória do texto cristão através dos séculos (tópico 1), o Iluminismo (tópico 2), a resistência, mesmo com toda racionalidade das “Luzes”, da repressão sexual do código judaico-cristão (tópico 3), o século XX e a “Bomba” (tópico 4) e, finalmente, a Contracultura pós-60 (tópico 5). Verifiquemos o título com tonalidades latinas: “*cactus temporarius*”. Nossa interpretação reivindica um postulado de Foucault (2006, p. 290), que aqui estamos pondo em discussão, vejamos:

Da Antiguidade ao cristianismo, passa-se de uma moral que era essencialmente a busca de uma ética pessoal para uma moral como obediência a um sistema de regras. Se me interessei pela Antiguidade foi porque, por toda uma série de razões, a idéia de moral como obediência a um código de regras está desaparecendo, desapareceu. E a esta ausência de moral corresponde, deve corresponder uma busca que é aquela de uma estética da existência.

Chamemos de *metamímesis*<sup>18</sup> a capacidade de um procedimento mimético equacionar sua própria realização, sobre ela projetando seu conceito e entendimento procedimental da representação. Nossa análise é recorrente à observação que José Geraldo, tecendo esse procedimento mimético, desvenda esse procedimento com relação à representação contracultural. Uma *mímesis* que parte da estética da existência desses sujeitos-artífice que “desembalam odores” e, embalando a humanidade, pedem para que “o menino volte a dormir”. Nem o Iluminismo, com toda sua racionalidade, deu conta de desconstruir a cultura “anti-sexy” pregada pela intolerância judaico-cristã. A Contracultura avançou nessa perspectiva com suas qualidades erótico-estéticas.

Outrossim, canta “o sol e as arrudas”. Em “*cactus temporarius*”, o eu lírico toma em punho a consciência dessas demarcações identitárias em crise (“sei. e sei do teu martírio /

---

<sup>17</sup>Disponível em: < <http://www.cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/a-cena-muda>>. Acesso em: dia 10 ago 2011.

<sup>18</sup> “A prática em questão apresenta a particularidade de tomar simultaneamente como material, como assunto e campo de atividade a língua e o imaginário. Pode-se, portanto, o uso lingüístico de uma comunidade humana como uma rede de práticas tendo por finalidade a comunicação e a representação, porém, estruturadas de tal modo que necessariamente uma entre elas, metamimética, vise a linguagem como os outros visam o mundo. É a esta prática, como tal, que eu chamo (na sequência de outras...) *poética*.” (ZUMTHOR, 2007, p. 47-48)

oh, marcha lenta para o ir funéreo!”), marcadas pela recorrência à memória geo-histórica<sup>19</sup> [“munique (tão perto) tão santana do ipanema / (e perto) aperto-me contra as pedras”] e à memória ontológica<sup>20</sup> (“nós cactos temporários / nós mesmíssimos e antagônicos dedos / nós caídos do futuro no presente ardido / nós medos”).

Marques (2010, p. 252), no artigo “Presença na ausência: Santana do Ipanema e ecologia interior (uma poética amostra aleatória)”, contido em “Sertão Glocal: um mar de idéias brota às margens do Ipanema”, organizado por Melo e Gaia (2010), revela, também, sua consciência de ser um escritor transculturador quando registra a colisão criativa entre vida e obra:

Se algum mérito há na poesia que tenho feito, o mesmo deve ser muito mais creditado às fontes de sua matéria prima que a alguma virtude criativa daquele que a produziu e a produz. Embora as fontes sejam múltiplas, nascedouros e vertentes variados, uma delas jamais foi avara; embora latejante entre a secura com que a sua dimensão temporal por vezes lhe visita e as enchentes com que o seu rio às vezes lhe circunscreve, sua água tem jorrado com insistência, ora a despertar memórias, ora a reacender saudades, ora a inspirar sonhos de eternos retornos [...] Nasci lá [Santana do Ipanema], foi lá que me criei: em constâncias durante a infância, em intermitências durante a adolescência. De lá nunca saí, embora geograficamente tenha me distanciado em pulsáteis amplidões. Sou talvez por ser de lá, um “cacto temporário” “marintimamente itinerante” ...

José Geraldo contamina sua lírica com os fios da história; é por intermédio dela que vai criticar a narrativa dessa, através da relação dialética entre ser poeta e ser poesia. Esse fato inseriu seu projeto poético no viés da Contracultura em Alagoas, tornando-a “glocal”, um misto de global e local. A Contracultura pós-60, marcada pela II Guerra Mundial, fora uma das mais significativas resultantes históricas que fizeram desses poetas, poetas transculturadores.

Sua gênese assimila crítica e negativamente, do dia 6 de agosto de 1945, as pulsões<sup>21</sup> culturais da bomba atômica jogada sobre a cidade japonesa de Hiroshima e, a partir

---

<sup>19</sup> Alusão, em certa medida, à configuração geopolítica alemã como apropriação metafórica do conflito mundial da primeira metade do século XX, onde esta cidade foi palco de um pacto entre Alemanha, França, Itália e Inglaterra, que anexava o território da Tchecoslováquia à Alemanha.

<sup>20</sup> Importante retomar Marques (2000, p.19): “Em novembro de 1946, inaugurei-me na Terra. Meu umbigo e meus dentes de leite foram enterrados em Santana do Ipanema [...]”. “Inaugurei-me” confere certo sentido institucional à própria existência. Esse processo de institucionalização da existência faz colidir “homem” e “poeta” no plano simbólico, poeticamente, textualização estética da existência: “A aurora de minha vida terminou. Reflete-se agora, no meio-dia que me entretece”. (idem, 2000, p.31).

<sup>21</sup> O termo aqui utilizado nutre o campo semântico reivindicado com a significação de *impulso*, fluxo de tensões culturais em um determinado campo, capaz de abrir espaço para novos trânsitos e manifestações culturais. No plano metafórico, esse termo toma emprestado da teoria freudiana, referindo-se à organicidade de uma determinada cultura, todo “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de

daí, promove diálogos tensos com a cultura política dos poderes exercidos pelo *establishment*, que dividiu a história, naquele momento, em dois blocos: esquerda e direita. O burocratismo da execução de milhões de judeus, ciganos, homossexuais e dissidentes por Hitler “foi tecnologicamente superado no teatro da consciência humana pela impressão de que um holocausto global impessoal e instantâneo poderia estar logo depois da esquina” (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 249).

No conturbado pós-guerra, formas apocalípticas ameaçam a vida e potencializam o niilismo crescente. Estamos atentando para a influência crescente dos Estados Unidos da América, proprietário da bomba, catedral do capitalismo empresarial e do expansionismo tecnológico, com o telefone, o avião, a televisão e, posteriormente, a *internet* e o mundo virtual, que se tornaram extensões desse poder. Para Goffman e Joy (2007, p. 251) “essa fusão de tempo e distância era nada menos que um dado persistentemente excitante, interpretado como a expansão das possibilidades humanas – ou, na frase do filósofo [...] dos anos 1960 Marshal McLuhan, as extensões do homem”. Essa fusão (“tão longe” [...] “e perto”) integra o todo orgânico da história na forma de uma pulsão. Do ponto de vista formal, como realização poética dessa pulsão do/no poema, os versos se dissolvem construindo um parágrafo narrativo sem perder a tonalidade lírica: quebra orgânica do poema com a “dignidade do sublime”<sup>22</sup>. Observemos:

[...] e ainda há pouco havia saliva suficiente para cantar o sol e as arrudas e havia silêncio insuficiente para ouvir o céu que aqui chegava: as fábricas, companheiro, traziam dinheiro e os escaravelhos trouxeram odores que ainda estão embalados e trouxeram altos germânicos cavaleiros e tanto argueiro e tanto argueiro ...

dorme em paz, ex-menino! Seria isto pedir-te muito? (MARQUES, 1999, p. 24-25).

Importante observarmos a incidência da materialização discursiva em “ex-votos” (LEÃO, 1969, mimeo) e em “ex-menino” (MARQUES, 1999, p. 25): ambas sinalizam para uma mudança, uma ruptura, seja tecendo uma ironia com relação às manifestações de fé, seja construindo sentidos polissêmicos para “envelhecimento *versus* amadurecimento” como consequência objetiva da existência.

As mobilizações culturais da Contracultura têm, como espaço político inicial, movimentos da juventude, da universidade (principalmente nos Estados Unidos da América,

---

motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo.” (LAPLANCHE ; PONTALIS, 2001, p. 394). Esse termo tem “o mérito de pôr em evidência o sentido de impulsão” (*ibid.*, 2001, p.394).

<sup>22</sup> Erich AUERBACH (2000, p. 84).

França e Alemanha) e de dissidentes da classe média alta da sociedade civil. Tais grupos, reagindo contra a retomada de poderes pelos grupos hegemônicos do pós-guerra, sobretudo os militares, promovem o que Marcuse (1969) denominou de “A Grande Recusa”.

Essas mobilizações externas atingem alguns projetos poéticos locais que responderam com uma dissonância estético-formal aos *corpora* ideológicos, promovendo, assim, o transe transculturador entre o externo e o interno. Os estilhaços da bomba são também mimetizados por Lucy Brandão e, mesmo sendo repentista urbana (trataremos dessa questão em momento posterior), ela passeia por experiências com outras linguagens. Experimentando supostos avessos entre oralidade e visualidade, ela realiza e amplia seu projeto poético com alguns poemas visuais, dentre eles o abaixo apresentado, em foto de Rogério Maranhão, publicada em minha dissertação de mestrado (2006, p.104):

Figura 1- Trabalho com colagem em uma quartinha



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 2 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 3 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 4 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 5 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 6 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 7 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 8 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 9 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

Figura 10 – Trabalho com colagem em uma quartinha



Fonte: MARANHÃO, 2011.

Figura 11 – Trabalho com colagem em uma quartinha



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 12 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 13 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

**Figura 14 – Trabalho com colagem em uma quartinha**



Fonte: MARANHÃO, 2011.

Lucy Brandão usava o próprio corpo para registrar sua poesia, estabelecendo uma interface entre a poesia oral e a *performance*. No entanto, buscou outros espaços (não)escriventes para revelar poeticamente o que, de forma latente, se apresentava na vida. Essa busca realiza eventos que apreendem, da visualidade, a “flor da pele da poesia” (SANTAELLA, 1992, p. 75), o vigor e a personalidade contraculturista. Da oralidade, registro inicial da poesia, à visualidade, registro materializado de sua existência, Lucy Brandão rompe com o isolamento das linguagens e avança na experiência estética. Esse movimento implica a assunção que

[...] toda grande poesia, mesmo oral, e principalmente a música, são portadores dessa visualidade que só pode ser sentida na sincronidade dos sentidos. Trata-se de diagramas internos, fluxos e refluxos do demônio das analogias, força de atração e repulsão das semelhanças e diferenças, energia do tempo configurado nas malhas da linguagem. (SANTAELLA, 1992, p. 77).

Lucy Brandão escolhe uma garrafa de barro (uma quartinha) produzida artesanalmente como espaço para integrar o registro poético em sua estrutura formal, unindo o registro formal ao plástico. Assim como em seus repentos urbanos e nas *performances*, que

abrigam o trânsito das linguagens pelo corpo da própria poeta – marcado pela estetização de sua existência –, ela responsabiliza o material de (in/m)pressão, nesse poema, pela qualificação mimética. Compreendemos, portanto, que:

1. face à discussão sobre a modernidade, o material e a forma de fabricação da garrafa instituem, no mundo da eletrônica e da informática, um retorno cronológico (não-nostálgico) e cultural ao passado, quando o artesanato (garrafa de barro) ainda não havia sido substituído pela industrialização;

2. face ao objeto *per se* como espaço para registro do signo poético, a estrutura formal do material estabelece certa organicidade circular de acesso ao texto que dessacraliza a tradicional paginação dos livros;

3. face às relações socioeconômicas e produtivas, a composição e forma de fabricação do material conduzem à elaboração de uma leitura ancorada em uma atitude primitiva das sociedades tribais da produção de artefatos.

“A flor da pele da poesia” está amarrada pela cultura popular, mesmo que revestida por imagens coloridas da *media*. A conquista poética dessa forma implica a capacidade de *mimesis* em Lucy Brandão, referendando a contramão estética promovida pelo poeta transculturador contraculturista. Reafirmamos essa qualificação da poeta pela compreensão de que, ela problematiza a forma, tornando-se conteúdo através dos seus passeios pela cultura popular e sua subversão com os fios da modernidade. Seus repentes urbanos embutem uma lírica negativa e dissonante da modernidade (FRIEDRICH, 1978), suas colagens se interpenetram em “folhas de caderno” e “quartinhas”.

Descolecionando o sentido pragmático do objeto, trazendo-o das feiras para a poesia, não somente ocorre a dessacralização da cultura livresca hegemônica, como também a da cultura popular da “quartinha” (moringa de barro). Esse procedimento mimético reinventa a tradição, trazendo seus signos modificadores; assim, a violação territorial desse objeto, posto que seja política, é percebida como novo espaço instituinte do processo de hibridação da forma artística, posto que fora uma apreensão estética, ao mesmo tempo, em que instaura um “novo” *locus* poético, posto que exerça um *status* de “ritualização da linguagem” (ZUMTHOR, 2007, p. 45).

Esse *locus* poético realiza a *mimesis* do transe transculturador, desde a interlocução entre as linguagens até o condicionamento formal, que essa obra impõe em

acondicionar a técnica ao mundo industrializado. Esse transe transculturador é um processo crítico de diálogos interculturais e, em sua dimensão estética, de *ex-pressão* intertextual.

## **1.2 “A preta pintada com as tintas da noite trazia estrelas na prata da bandeja em festa”: do *bebop* a sua tradução pela Contracultura maceioense**

Há outros fatos históricos, com relação à *gênese* da Contracultura, que merecem destaque: o ataque do macartismo<sup>23</sup> à principal corrente dissidente dos Estados Unidos da América (comunismo e socialismo), no início dos anos 50, e a revelação, em 1955, de como se deu o massacre e a repressão sob Josef Stalin, pelo premier soviético Nikita Krushev, lido por alguns como propaganda capitalista. Humanistas, artistas e intelectuais são tomados por um deslocamento de suas posições histórico-políticas e, por conseguinte, existenciais: uns avançam no combate aos autoritarismos e adotam posições anarquistas e outros seguem pelo caminho da extrema-direita norte-americana.

A posição de Marcuse (1969), como neomarxista apreciado pela cultura jovem, não se realinhava a grupos apenas através da uma leitura crítica do sistema capitalista, mas também, uma nova posição com relação à base ortodoxa da corrente marxista ao discutir o potencial político da arte na própria arte. Ele defendia que “em virtude de sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais” (MARCUSE, 2007, p. 9), questionando a tecnocracia, as novas necessidades e sua capacidade de promover a transformação. Nesse sentido, diz o autor:

[...] quando falo de eliminação dos horrores da industrialização capitalista, não pretendo quebrar lanças em favor de uma romântica regressão aquém da técnica; pelo contrário, acredito que os benefícios da técnica e da industrialização só podem se tornar evidentes e reais quando forem removidas a industrialização e a técnica de tipo capitalista. (MARCUSE, 1969, p. 20).

Verificamos nessa linha, apesar das nítidas diferenças político-ideológicas, os movimentos *hippie*, *beatnik* (descendentes dos *hipsters* e *beats* que dominaram o imaginário público do final dos anos 60). As militâncias de esquerda na América – por exemplo, Estudantes por uma Sociedade Democrática (E.S.D.) e o Movimento Trabalhista Progressista, mais ortodoxo – e as manifestações nas universidades nos Estados Unidos da América e na França (com o movimento de 1968) vieram a se tornar referência para a constituição de fluxos

---

<sup>23</sup> “Artistas famosos como Charlie Chaplin, Richard Wright, Clifford Odets, Lilian Hellman, Leonard Bernstein, Aaron Copland, Dorothy Parker, Bertold Brecht, Dashiell Hammett, Orson Welles, Pete Seeger, Arthur Miller e Paul Robeson estavam entre as milhares de vozes efetivamente silenciadas até 1954, quando os excessos paranóicos de McCarthy finalmente provocaram sua queda.” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 255)

da modernidade sobre as reservas utópicas dos movimentos independentistas nas décadas de 60, 70 e 80 na América Latina.

Imersos nas circunstâncias políticas do regime militar, esses fluxos discursivos alcançaram a sociedade maceioense, mais fortes nas camadas de nível médio e alto, do que nas camadas populares, ainda muito subjugadas pelo patrimonialismo e patriarcalismo das oligarquias alagoanas.

Por entre a constituição histórico-cultural da gênese da contracultura dos anos 60 no ocidente, destacamos os *hipsters* nos Estados Unidos, como um grupo de *outsiders* interraciais, boêmios (frutos de clubes de *jazz*), desleixados, criadores de expressões linguísticas próprias e consumidores de maconha (por vezes de heroína), como forma de recusa ao racionalismo e adesão ao *bebop*<sup>24</sup>. Dentre os representantes da literatura *hipster*, ressaltamos Jack Kerouac<sup>25</sup>, Allen Ginsberg<sup>26</sup> e William Burroughs<sup>27</sup>.

O artigo *This is the beat generation*, escrito por John Clellon Holmes e publicado no *New York Times* em novembro de 1952, marca certa distinção entre *hipsters* e *beats* quando destaca o “não ter nada a perder” por colocar a mente e a alma totalmente nuas. No dia 13 de outubro de 1955, Allen Ginsberg, contando com a presença dos escritores do *San Francisco Renaissance*, fez a apresentação de seu “doloroso épico e visionário lamento” (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 262), denominado “Uivo” (parcialmente escrito sob a influência de peiote, substância advinda de um cactus<sup>28</sup> norte-americano que trazia efeitos psicodélicos). Tal apresentação chamou a atenção do mundo.

---

<sup>24</sup> “Uma das correntes mais influentes do *jazz*. Seu nome provém da onomatopeia feita ao imitar o som das centenas de martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas, as melodias ágeis e velozes do seu estilo musical se assemelham ao som produzido pelos martelos nas obras das ferrovias”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bebop>. Acesso em: 31 Ago. 2011.

<sup>25</sup> Foi o primeiro do grupo a publicar: “*The town and the city*” (1950). *Roman à clé* tradicional.

<sup>26</sup> Seguindo os conselhos pessoais do escritor americano William Carlos William, substituiu um poeta convencional, dos anos 40, pelos versos livres e, em 1949, seu poema “*Paterson*”, radicaliza seus limites e o leva a fama.

<sup>27</sup> *Gay* e viciado em heroína, escreveu seu primeiro romance em 1952 e foi publicado sob o título “*Junkie*” sob o nome de William Lee (bastante vendido). Em 1953, escreveu uma continuação sob o título “*Queer*”, esse não encontrou editor. Segundo Goffman e Joy (2007, p. 259), “heroína era uma coisa, mas a última coisa que os heterossexuais dos anos 1950 queriam era ler descrições explícitas de sexo gay, e a última coisa que os homossexuais queriam era serem vistos com um livro intitulado *Queer*”.

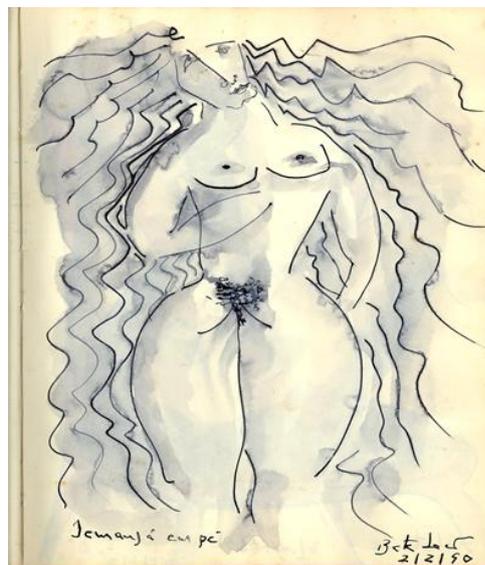
<sup>28</sup> Interessante observar a recorrência do título do livro de poesias de José Geraldo Marques (1999), “*Cactos temporários, Itinerário marítimo*”, mesmo que aleatória.

O que era extravagantemente confuso entre os *hipsters* e os *beats* passa a destacar-se sob o formato anarco-pacifista dos *beats*, influenciado pelos românticos e pela poesia experimental, dentre os quais se destacam os seguintes representantes, integrantes do grupo chamado *San Francisco Renaissance*: Kenneth Rexroth, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti e Philip Whalen. Tais projetos poéticos contraculturalistas vão promovendo transes pelo ocidente de forma (in)tensa e, para tanto, um dos caminhos tomados foi a mídia em franca expansão.

As raízes dessa recusa, proclamada pelos filhos da classe média, já haviam sido plantadas pela cultura estilística e estratégica dos filhos afro-americanos dos escravos, parafraseando Goffman e Joy (2007, p. 252). Um fato que justifica essa observação encontra-se na cultura sexual (*sexy*) que os africanos carregavam, sem vergonha do corpo. Tal fato não se evidenciava nos traços da cultura eurocêntrica e, a partir daí, percebemos a resistência da rigidez judaico-cristã, mesmo submetida ao racionalismo iluminista no século XVIII.

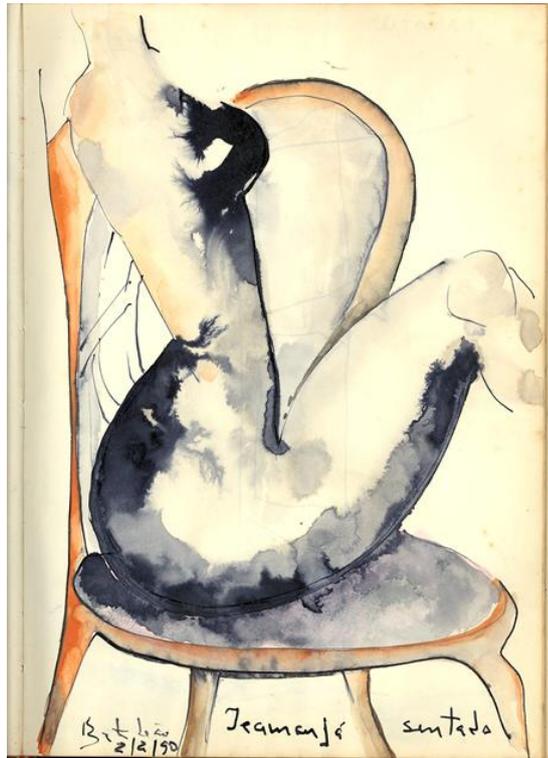
Em um livro escrito a mão, Beto Leão, em uma de suas incursões poéticas, registra o olhar contracultural sobre os afro-descendentes, a partir de sua religiosidade, problematizando sua relação de representatividade, aqui reconhecível como uma sinédoque do orixá “Iemanjá”: o orixá pelo culto religioso. Nossa análise partirá de uma sequência de quadrantes poéticos representativos de seu deslocamento formal (das estatuetas de peji) e de sua apropriação estética pela indústria cultural. Em seguida, ampliaremos a análise desses quadrantes com outros quadrantes recorrentes e suas soluções poéticas.

**Figura 15 – Iemanjá em pé**



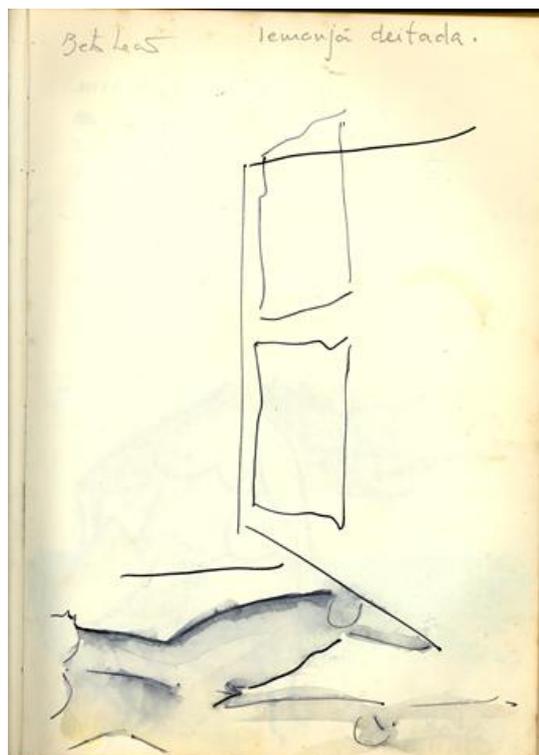
Fonte: LEÃO, 1990.

**Figura 16 – Iemanjá sentada**



Fonte: LEÃO, 1990.

**Figura 17 – Iemanjá deitada**



Fonte: LEÃO, 1990.

Iemanjá, de origem Iorubá, significa: “mãe cujos filhos são peixes”. As construções dos quadrantes poéticos apresentam sentidos orientados como se houvesse sido apreendida da “pose” de uma modelo: “Iemanjá em pé” / erotizada; “Iemanjá sentada” / mutilada; “Iemanjá deitada / morta”. O olhar contracultural de Beto Leão provoca um incômodo obtido a partir da distensão do *locus* originário do *orixá* para sua apropriação e transformação em mercadoria. Iemanjá, aqui, pode ser compreendida por procedimento metonímico, como representação da parte pelo todo. A construção irônica nos remete a uma denúncia, mas essa “não se esgota a si mesma no reconhecimento do mal; a arte é também a promessa da libertação” (MARCUSE, 2007, p. 47).

Sua sequência estabelece um intertexto com os mitos africanos trazidos por entre as correntes do processo de colonização e, como afirma Bosi (1992), com relação ao momento em que o Brasil passou a integrar o mercado livre, a evolução do “par, formalmente dissonante, escravismo-liberalismo [...], no caso brasileiro pelo menos, [é] apenas um paradoxo verbal”.

O enquadramento semiótico do mito transculturado dos afro-descendentes, “Iemanjá”, em contato com a cultura urbana e midiática, lido criticamente por Beto Leão, implica uma sentença de desaculturação tamanha pela indústria cultural, que ela desconfigura traços importantes de sua gênese. Tal fato é possível ser observado através da sequência evolutiva dos quadros poéticos. Um fio poético crítico entre eles tece a denúncia, a assunção lírica do *locus* de sua necessidade.

Beto Leão, atento às formas híbridas, denuncia o colapso da evolução sincrética dos santos católicos e dos mitos dos afro-descendentes, que as políticas colonialistas utilizaram para o exercício de dominação, através de uma nova realização dessa modalidade híbrida, nessa perspectiva, com a indústria cultural. O caráter doutrinário dos processos sincréticos com elementos religiosos, ocorridos no Brasil, é retomado metodologicamente pela indústria cultural. A promessa poética de Beto Leão esconjura a história e “esta inversão da história é uma idéia reguladora da arte, na lealdade mantida (até a morte) à visão de um mundo melhor, uma visão que mesmo na derrota permanece autêntica” (MARCUSE, 2007, p. 47).

Um dos traços significativos, utilizado por Beto Leão, é o “cabelo”. A tradição religiosa dessa cultura associa os “cabelos” a sua “força espiritual”. Esses “pelos” são destacados, nessa produção de Beto Leão, por sua nudez erotizada. Em algumas representações desse Orixá, no Brasil, seu cabelo é liso; Beto Leão adotou o “crespo”. A

propósito, a Contracultura valorizou, esteticamente, essa relação com o “cabelo” cumprido, em seus padrões de beleza, por conta de sua cumplicidade com o movimento libertário feminista e sua cumplicidade com os movimentos *gay* e *black power*. Um viés de identificação entre esse movimento o *sexy afro*?

O deslocamento do mito de Iemanjá, de seu *locus* representacional (Orixá) para o *locus* representacional do “modelo”, problematiza a apropriação qualitativa de sua cultura sincrética, por uma ausência de raiz, reduzindo seu valor, como na travessia transatlântica, à mercadoria. Beto Leão denuncia essa herança repressiva. Segundo Marcuse (1969), a ausência da necessidade de transformação é sua repressão, essa ausência foi fincada, na tessitura cultural híbrida desses afro-descendentes, pela lógica de exploração colonialista, impedindo a transformação desse *locus* identitário se libertar da cultura política escravocrata local.

A denúncia, que Beto Leão compôs em seus quadrantes poéticos, com os argumentos (est)éticos contraculturais, revela esse deslocamento, em sua dimensão sincrética, das políticas de opressão do domínio religioso para o da indústria cultural. Sua face recupera o formato inclinado, inspirando dor e tristeza, do “Cristo na cruz”.

Seu manto, em tons “azuis” na cultura local, foi subtraído pela “câmera do olhar do artista”: defendemos esse trabalho como atitude criativa e intelectual que apreende a deslocamento interpretativo do mito de seu *locus* original e sua apropriação pelo *studio*. A subtração do manto: uma mutilação de seu sincretismo com “Nossa Senhora”, da religião católica? Ou uma ausência estabelecida por esse processo de hibridação cultural representada pela erotização da forma poética?

A “cabeleira” toma todo pano de fundo do papel e os “pelos pubianos”, a tematização da nudez. Uma composição semiótica entre os elementos cenográficos de ritualização mítica do erotismo (o “cabelo” interpreta uma bandeira e a “cabeça”, a ponta de seu mastro) e a personificação da nudez feminina como mercadoria (os “pelos pubianos” interpretam a vergonha encoberta de “Eva”).

A apreensão pictórica da “Iemanjá sentada”, mutilada e (re-)semantizada na forma, recupera a curvatura entre o abdômen e as coxas femininas, capturando a impressão da posição fetal pelo arredondamento da pose. No cenário, não mais uma vasta cabeleira, apenas uma cadeira *thonet* e formas curvas. Esse quadrante poético interpretativo representa sua mutilação a partir de sua estrutura biológica, significativa para o sexismo moral da tradição

anti-libertária local. A ausência das partes é a repressão do todo. “Tiradentes” foi esquartejado! Ao ser mutilada, além de todos os pelos, todos os membros foram decepados pela câmera: sua força e mobilidade foram aprisionadas pela erotização da forma, contaminada pelo “estúdio”.

O seio permanece aparente: o seio da “mãe preta” que alimentou muitos filhos da casa grande. “Água para os peixes, leite para os homens”. Contudo, vale observar a retração do corpo: o acolhimento do órgão sexual. Provocação do olhar da câmera, fechado sobre o erotismo da tradição local, reproduzindo “a sensualidade do proibido”? Ou denunciando os mil anos de vergonha do corpo construída pela tradição judaico-cristã? A construção irônica, nessa sequência estabelecida, para além dos traços conteudísticos que as temáticas suscitam, implica uma analogia com a recusa instintiva entre os jovens em protesto pela vida, pois

[...] é a vida deles que está em jogo e, se não a dêles, pelo menos a saúde mental e capacidade de funcionamento deles como seres humanos livres de mutilações. O protesto dos jovens continuará porque é uma necessidade biológica. “Por natureza”, a juventude está na primeira linha dos que vivem e lutam por Eros contra a Morte e contra uma civilização que se esforça por encurtar o “atalho para a morte”, embora controlando os meios capazes de alongar esse percurso. Mas, na sociedade administrativa, a necessidade biológica não redundando imediatamente em ação; a organização exige contra-organização. Hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é uma luta *política*. (MARCUSE, 1968, p.23)

Sua mutilação acusa a destituição política da gênese dessa cultura pela hegemonia religiosa católica que carregou séculos da vergonha do corpo. “Iemanjá deitada” (sua morte?): a diluição da imagem, no chão de um prédio urbano, “atravessa paredes e portas”. O traço vai mingando conforme vai sendo revelado o processo de desaculturação do *Orixá*. Os “espíritos”, na religiosidade dos afro-descendentes, são chamdos de *eguns* e não têm o valor representacional dos Orixás. O sincretismo católico promoveu fortemente a leitura mitológica dos Orixás como “espiritismo”, uma “cristianização política” da religiosidade dominante: uma doutrina de empoderamentos. Não é raro verificar-se nos programas da TV Globo o teor de exaltação a essa corrente com caráter sensacionalista.

A privatização dos mitos pela indústria cultural atinge seus códigos em sua plasticidade: eles se tornam impermeáveis. A impermeabilidade de sua transformação em mercadoria. Nessa medida, a impermeabilidade da forma reduz sua hibridação à manipulação doutrinária. Beto Leão denuncia esse processo de privatização perversa que se processa sobre a religiosidade dos afro-descendentes pela indústria cultural, pois

[...] é por causa desse círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema torna-se cada vez mais impermeável. O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. (ADORNO, 2002, p.9)

O protagonismo contracultural recusa-se a essa cumplicidade com a dominação e com o caráter repressivo da sociedade. Apreender toda uma cultura religiosa dos afro-descendentes e colocá-la a serviço do capital, como ocorreu nas regiões culturais atingidas pela colonização europeia (salvaguardamos suas diferenças e proporções), é condená-la a não encontrar sua necessidade de transformação, por conta de sua tessitura política redundar ausências, historicamente recuperadas pelas culturas doutrinárias, em que se encontram submersas. Uma adesão à reserva utópica libertária implica, sobretudo, uma recusa às ausências no seio de uma cultura política: sua repressão. No entanto, a cultura *sexy* que esses afro-descendentes trouxeram na bagagem, nenhuma tradição eurocêntrica teria dado conta, pois

[...] embora a explícita anti-sexualidade judaico-cristã tenha sido abalada por elementos do Iluminismo do século XVIII, o racionalismo não seria capaz de produzir uma cultura sensual, *sexy*. Os africanos, por outro lado, não estavam carregando um legado de mil anos de vergonha do corpo. Os costumes tribais africanos, que giravam em torno de uma dança extática, sensual, ao som de ritmos percussivos, não tinham sido eliminados pela escravização e a conversão ao cristianismo. (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 253)

Importante perceber a identificação dessa sensualidade pela vanguarda *Tropicalista*: uma significativa leitura crítica e contracultural de poetas e músicos brasileiros. Hoje, a erotização desse procedimento sincrético no *axé music*, por exemplo, se tornou uma estratégia de dominação e seus resultados se tornaram mercadorias por conta de sua vulnerabilidade em solo (neo)colonizado. A gênese da cultura de origem, impermeabilizada pela indústria cultural em seu universo doutrinário, garantindo seus traços de valor mercadológicos do caráter da representatividade, vai ser retomada por esses contraculturalistas com severidade crítica. Leão, acusando a indústria cultural por deflagrar um (neo)sincretismo com a mitologia dos afro-descendentes, problematiza um dos processos que ocorrem na transculturação: a desaculturação. Em sua atitude criativa, ele, poeta transculturador, adota uma atitude política e intelectual crítica a esse continuísmo explorador.

Essa *mimesis* encontra-se embutida na apreensão da representação mitológica do orixá “Iemanjá” (da “nudez”, passando pela mutilação cultural e, finalmente, sua imagem estendida ao rés-do-chão). Interessante observar o momento em que as cadeiras nas calçadas

são substituídas pela TV em cores: a chegada da TV Globo, através da Gazeta de Alagoas, e a retirada da TV Tupi, sobrevivente de uma estação repetidora na fronteira de Alagoas e Pernambuco. Verificamos a representação desse fato no segundo quadro: a “Iemanjá sentada”.

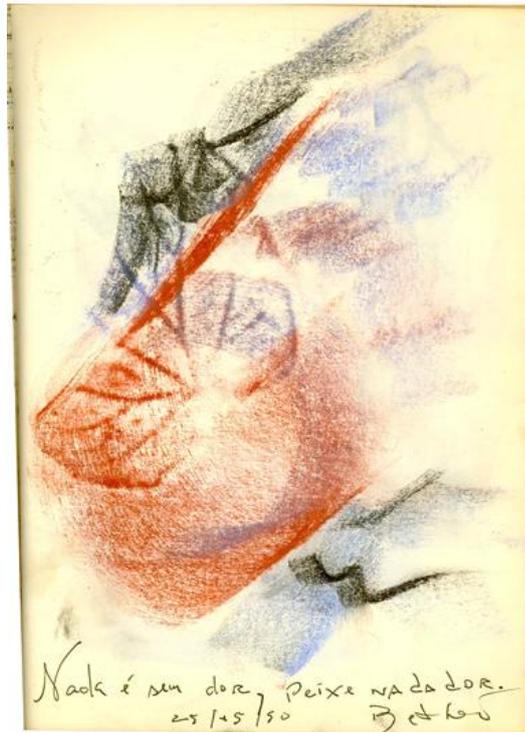
A indústria cultural vai significar na disputa pelo poder, na cultura urbana de Maceió, uma “necessidade, que talvez pudesse fugir ao controle central, já [...] reprimida pelo controle da consciência individual” (ADORNO, 2002, p. 9). Para além do caráter de denúncia da destituição dos traços mitológicos da cultura afro-brasileira, promovida pela indústria cultural, Beto Leão contesta o projeto dessa expansão epidêmica de comunicação ideológica, uma apropriação das necessidades para transformação em mercadorias. Esse projeto político da perpetuação das ausências, como controle da transformação, “é o triunfo da propaganda na indústria cultural, a mimese compulsória dos consumidores às mercadorias culturais cujo sentido eles ao mesmo decifram” (ADORNO, 2002, p. 74).

A “Grande Recusa” desses contraculturalistas alagoanos vai produzir uma poética extramuros, uma poética crítica do trânsito político da cultura pelas ruas da cidade: uma poética transculturadora. O protagonismo estético desse grupo problematizou o circuito hermético dos controles interpretativos das tradições locais, preenchendo as ausências (est)éticas de sua vulnerabilidade e combatendo suas intencionalidades repressivas. Segundo Foucault (2006, p.290):

não houve apenas uma transformação nas preocupações, mas também no discurso filosófico, teórico e crítico: de fato, na maior parte das análises feitas, não se sugeria às pessoas o que elas deveriam ser, o que deveriam fazer, no que deveriam crer e pensar. Tratava-se antes de fazer aparecer de que modo, até hoje, os mecanismos sociais tinham funcionado, como as formas de repressão e de imposição tinham atuado e, a partir disso, me parece que se permitia que as pessoas tivessem a possibilidade de se determinar, de fazer – sabendo tudo isso – a escolha de sua existência.

Iemanjá, “mãe de todos os peixes”, pariu muitos filhos transatlânticos, filhos híbridos, que buscaram referências para uma identidade, cuja gênese a história submeteu de forma perversa às doutrinas de dominação. A poética desse grupo contracultural, em Maceió, buscou, em suas ruas, um reencontro com essa identidade transatlântica e seu *locus* transculturado, “um mar para todos esses peixes”. Essa busca contribuiu, por entre outras questões, para o protagonismo estético dessa vanguarda. Segundo Canclini (2008, p.103), “a arte do último século quis ser o refúgio do imprevisto, do gozo efêmero e incipiente, estar em um lugar diferente daquele em que é buscada”. Observemos, em Beto Leão

**Figura 18 – Iemanjá em pé**



Fonte: LEÃO, 1990.

O pronome (nada) e o adjetivo (nadador) revelam uma solução estética, como epígrafe dessa abstração poética de Beto Leão, através do trânsito gramatical de seus valores sintáticos, pela qualidade substantiva (dimensão morfossintática) e pelo trânsito intersemiótico entre sua qualificação sonora e visual (dimensão recorrente entre o signo verbal “dor” e a ênfase do signo não verbal “cor”).

Essa relação substantiva e híbrida compõe uma sintaxe poética entre a dependência referencial do pronome “nada” em sua dimensão semântica, aqui com forte apelo conotativo e filosófico, e o substantivo “dor”. O não verbal retira a condição referencial/pronominal de “nada” e sugere o verbo “nadar”, no imperativo afirmativo, em seu “mar revolto de cores”. Uma construção complexa, mas poética, de um procedimento intertextual com o verso de , em “mora na filosofia / pra que rimar amor e dor”<sup>29</sup>. A lírica negativa da construção verbal (“dor”) acentua o traço poético dissonante com a lírica vibrante do não verbal (“cor”).

<sup>29</sup> :Disponível em: <://www.mpbnet.com.br/musicas/caetano.veloso/letras/mora\_na\_filosofia.htm >. Acesso em: 15 de set. 2011.

Acrescentamos mais um quadrante à lógica descritivo-interpretativa que estamos construindo sobre a intimidade mimética de Beto Leão com a Contracultura:

**Figura 19 – “Peixe nadador 2”**



Fonte: LEÃO, 1990.

Capturamos dessas últimas duas construções poéticas suas sintaxes. Assim sendo, na dinâmica recorrente das linguagens (verbal e não verbal), os signos se organizam através da regularidade estético-interpretativa da forma e garantem a comunicabilidade de seus quadrantes poéticos. Portanto, o vocativo posposto em “Nada é sem dor, peixe nadador” implica uma hierarquização sintática do tom filosófico estetizado (“Nada é sem dor”) sobre o tom aclamativo (“Peixe nadador”). Por entre a dinâmica das cores, é perceptível, a presença de traços, com forte vigor cromático, imprimindo impressões figurativas com múltiplas soluções semânticas.

A segunda captura mantém maior regularidade entre a objetividade das manifestações expressivas no uso das linguagens (verbal e não verbal). Essa regularidade é obtida pela relação morfossintática estável dos traços e das palavras. No entanto, a composição semântica entre essas linguagens são incompatíveis em suas dimensões

figurativas: a não verbal recorre ao plano denotativo e a verbal instala um jogo ritmado de imagens metafórica (plano conotativo).

O paralelismo sintático é inquieto, na constituição semântica dos nomes [apelo inanimado da condição substantiva (“cama x fronha”) e apelido animado da condição substantiva (“escama x peixe”)]. Todavia, estável em sua constituição verbal: a ação contida em “nadar” intersecta toda relação substantiva. A presença do “que” com valor morfossintático e semântico diferentes, porém, constante, demarca a musicalidade poética com um ritmo pontual. Os levantes conceituais de “mobilização em ambientes aquáticos”, “para deitar”, “pele” e “envolvimento sobre o que é macio”, articulados por uma ação cujo movimento inspira “uma fluência estética oscilante do baixo corporal” e cadenciados, poeticamente, por um ritmo “invariável” sugerem “erotismo” e “sexualidade”.

A contaminação do signo poético por qualidades erótico-estéticas sugere um procedimento mimético contracultural, cuja tonalidade poética reclama que, por analogia,

[...] em algum lugar a uma distância mítica estavam os falados beatniks, viajando e fazendo sexo enquanto seus pais ralavam de nove às cinco [e] intelectuais universitários da época também estavam mergulhados até o pescoço em uma tendência filosófica existencialista, especialmente Albert Camus. A mensagem dos existencialistas, em uma síntese reducionista, era a de que o indivíduo é responsável por sua própria vida; nem a divindade, nem o governo nem a sociedade farão isso por você. E é melhor você aproveitar essa vida com toda a intensidade que conseguir, porque não existe nada depois. (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 281)

O trânsito transatlântico da cultura desses afro-descendentes encontra-se presente na motivação estética brasileira. Enquanto isso, “esses peixes nadam”. A proposta contracultural de uma poética extramuros, em seu protagonismo estético, enfrentou, corpo-a-corpo, as faces doutrinárias desse trânsito nas ruas maceioenses.

A solução desse quadrante poético, em seus aspectos estruturais e formais, apresenta um ponto de intersecção com nossa análise do *terceiro adeus*, de José Geraldo, e seus “eus”. Os “eus” subentendidos (substantivos), por entre a gramaticalidade sintática dos poemas de José Geraldo e Beto Leão, são os protagonistas estéticos da transgressão, capturados pela *mimesis* urbana da Contracultura, em Maceió. Outro poema de José Geraldo se joga sobre o trânsito transatlântico. Vejamos:

desacalanto / canto inúmero / número

partida...

nem naus, nem caravelas

nem pedro Álvares cabral  
 nem sagres e nem porcelas  
 não-calamrias não-vendaval  
 “não quero choro nem vela”  
 nesta viagem singela  
 vou re / descobrir Portugal!

basta-me um avião ligeiro  
 com asas suas de aço  
 nas turbinas uma guitarra  
 passarão passarinho pássaro  
 num aroceano vasto  
 uma estrela um luaral...

...com turbulências de março:

tudo só isto é o que me basta  
 para um pacto de amormortal (armorial?)  
 que cante o encanto & o desencanto  
 do pequeninimenso Portugal!

José Geraldo registra sua travessia poética transatlântica. Em sua bagagem, intertextos capturados da produção poética local, herdeiros interpretativos dessa cultura transatlântica. Destacamos que os intertextos são marcas fundamentais para a compreensão dos projetos poéticos transculturadores, pois eles revelam a adesão desses projetos a uma rede interpretativa de sua representatividade literária. A busca desses intertextos são demandas necessárias para a compreensão dos processos de hibridação, pois, sua presença já significa uma contaminação e uma mudança na constituição estético-formal de sua comunicabilidade. Observemos algumas análises da presença da intertextualidade nesse poema de José Geraldo:

1. O eixo lírico dos diversos quadrantes poéticos encontra-se contaminado pela literatura de viajantes produzida para com a chegada dos portugueses ao Brasil. As evidências ao “descobrimento do Brasil” estão objetivamente expressas. Esse eixo sustenta a coerência lírica com uma dose alegre e debochada sobre as diferenças entre o trânsito transatlântico da chegada das primeiras expedições e das jornadas atuais. Ele emoldura o poema com uma demarcação poética do tempo;

2. A expressão alegre e debochada “não quero choro nem vela” busca sua motivação estética no samba *Fita Amarela*, de Noel Rosa<sup>30</sup>. Esse samba dispõe os tons paródicos e cáusticos do projeto de Noel Rosa, complementar a uma série de “negaceios” projetados sobre a representação das travessias portuguesas. A *mimesis* de uma identidade híbrida que problematiza a dimensão da cultura portuguesa presente nessa identidade: “vou re / descobrir Portugal!

---

<sup>30</sup>Disponível em: <http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/78664>. Acesso em: 20 ago.2011.

3. A recorrência ao projeto poético de Tom Jobim, representante de prestígio internacional, por intermédio do procedimento paródico em “passarão passarinho pássaro”<sup>31</sup> e “...com turbulências de março:”<sup>32</sup>, emoldura o poema com uma demarcação poética do tempo. Cabe considerar a *Bossa Nova*, movimento poético e musical deflagrado na década de 60, como referência desse emolduramento;

4. O Movimento Armorial, inspirado e protagonizado por Ariano Suassuna, buscou uma solução artística erudita para a cultura popular do Nordeste brasileiro. Esse movimento envolveu diversas expressões artísticas (música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura entre outras), um movimento extremamente híbrido. Seu lançamento se deu em 1970. Importante observar a pontuação do verso “com turbulências de março:”.

O fluxo lírico constitutivo da sintaxe poética sugere uma interpenetração entre os versos: tanto do início do poema para o final desse, como em sua direção contrária ele sugere um trânsito transatlântico, um trânsito marcado pela história e por transes transculturadores.

Lucy Brandão viveu a produção de sua obra, publicamente, arrancando poesia, interpretando a dinâmica urbana e seqüestrando instantes. Lula Nogueira comenta sua intimidade poética e existencial com a cena urbana em Maceió:

- 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 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... Lucy 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...

Em um de seus repentes urbanos, publicado na coluna “Domingueiras”, de Noaldo Dantas, no Jornal “Opinião”, na página 12 (temos apenas uma cópia onde não

<sup>31</sup> Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/86251>>. Acesso em: 9 set. 2011.

<sup>32</sup> Disponível em: <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/49022>>. Acesso em: 12 de set. 2011.

pudemos 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”), Lucy Brandão interpreta a inquietude circular de seu poetar:

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 sugerem uma unidade de significado. No título “Gira”, seja como afixo ou palavras isoladas, instaura-se a metáfora de uma engrenagem em movimento contínuo e a presença da forma circular também móvel, que tanto inspira sua dinâmica como seu sentido. Entendemos que esse traço geral da poesia encontra-se aqui apropriado por Lucy Brandão como forma de referendar sua experiência estética com a poetização do som. Esses procedimentos poéticos transculturadores implicam heranças e memórias de certas tradições aplicadas em forma de transe com novas formas de manifestação cultural e linguística. Cabe-nos ressaltar a reflexão de Bosi (2000, p. 35-36):

Para desenhar a mais perfeita e mais “harmoniosa” das figuras, o círculo, não se superpõe no *mesmo* espaço pontos a pontos, mas traça-se uma linha curva que percorrerá pontos *diferentes* no plano. De qualquer modo só por metáfora redutora se dirá que é “círculo” um poema onde há ressonância e retorno. Frases não são linhas. São complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais lastreados de som significante.

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 e:

1. A palavra “gira”, citada várias vezes durante o transcórre 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 egoicos 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 híbrido de significação e representação cultural, há o entendimento dela como “escrava”, posto que supere o estágio sincrético (correspondências políticas das substâncias culturais), para o transculturado (uma assunção ressemantizada do conflito político das culturas). Se por vezes a entidade “pomba gira”, na leitura de base judaico-cristã, se inscreve como signo de negatividade e pecado, na produção de Lucy Brandão, ela adquire tons de liberação e positividade.

Defendemos, aqui, assumir o poema o ideário contraculturista quando:

a) assumindo o poema a forma de “engrenagem” (tipo máquina) o eu lírico promove sua dissonância crítica com a condição do negro brasileiro como escravo e sua participação no *establishment*;

b) percorrendo todas as palavras associadas a “gira”, percebemos que elas implicam um valor mundano positivo que a contracultura valoriza (música, show, sol, tropical, ócios, bebidas, natureza);

c) subvertendo a combinação das palavras e feminilizando a sonoridade (a letra “g” obriga, de certa forma, uma movimentação na boca que a tradição masculina local costuma marcar preconceituosamente, o “biquinho”) o eu lírico materializa, poeticamente, a presença marcante do *ethos* feminista na pulsão contraculturista.

Em contrapartida, por entre o teor imagístico que evoca engrenagem, incide sobre o signo poético, como acontecimento estético, uma acentuada exaltação ao “girassol” como busca do sol e da luz. Nessa perspectiva, o signo imprime uma conotação<sup>33</sup>:

a) geográfico-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’,

<sup>33</sup>Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/girassol>>. Acesso em: 25 de maio 2007.

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;

c) mítica, posto que remeta à mitologia africana e 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.

A semente estava plantada e essa cultura branca, que percebia a política de ruptura que o *blues* disseminava intensamente, começava a conviver com outros fatos políticos que vão se tornar fundamentais para o avanço dessa Contracultura no ocidente; a saber: as exigências iluministas de liberdade no discurso público são estendidas para o corpo e para a mente; a hipervalorização do agora, da antimaterialização e dos movimentos transcendentais; a chegada do Presidente John F. Kennedy (1960), iniciado com uma nascente geração de jovens idealistas, como defensor do desarmamento, dos direitos civis, das diferenças e das desigualdades e, posteriormente, revelado como o “presidente sexo-e-drogas”; e as demissões de Richard Alpert (mais tarde Baba Ram Dass) e Timothy Leary da Universidade de Harvard, por pressão da CIA, que desenvolviam pesquisas, por exemplo, com cogumelos psilocibinos, LSD e mescalina<sup>34</sup>. Deflagra-se a cruzada contra o establishment. Destacamos a “Declaração de Port Huron”: ESD, em 1962 (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 279-280):

Irmãos de esquerda

**Nós somos pessoas desta geração**, criados em conforto modesto, agora instalados nas universidades, olhando desconfortavelmente para o mundo que herdamos.

Quando éramos crianças os Estados Unidos [representavam] [...] liberdade e igualdade para cada indivíduo, governo de, pelo e para o povo – esses valores americanos nós consideramos bons, princípios segundo os quais poderíamos viver como homens. [...]

À medida que crescemos, porém, nosso conforto foi invadido por acontecimentos perturbadores demais para serem ignorados. Primeiramente, o fato disseminado e

<sup>34</sup> “Allen Ginsberg já tinha viajado com mescalina, peiote e LSD quando ouviu falar do projeto de pesquisa de Harvard e fez contatos para ser um porquinho-da-índia em uma das pequenas experiências do dr. Leary. Ele fez uma visita ao professor acompanhado de seu antigo amante, Peter Orlovski.” (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 275)

cruel da degradação humana, simbolizado pela luta do sul contra a intolerância racial, levou a maioria de nós do silêncio para o ativismo. **Depois, a Guerra Fria, simbolizada pela presença da Bomba, trouxe a consciência de que nós, e nossos amigos, e milhões de outros “abstratos” podemos morrer a qualquer momento.**

[...]

Nós consideramos os homens infinitamente preciosos e dotados de capacidades não realizadas de razão, liberdade e amor. Ao afirmarmos esses princípios, estamos conscientes de sermos contrários talvez às concepções dominantes do homem do século XX: de que ele é algo para ser manipulado, e que ele é inerentemente incapaz de conduzir seus próprios negócios. Nós nos opomos à despersonalização que reduz os seres humanos ao status de coisas.

Os homens têm um potencial não realizado para o aperfeiçoamento pessoal, para conduzir a si mesmos, para a compreensão pessoal e a criatividade. [...] O objetivo do homem e da sociedade deve ser a independência humana: uma preocupação não com a imagem ou a popularidade, mas com um encontrar um sentido na vida que seja pessoalmente autêntico, uma qualidade de mente não movida compulsivamente por uma sensação de impotência, não uma que irrefletidamente adote valores de status, não uma que reprima todas as ameaças a seus hábitos, mas uma que permita acesso pleno e espontâneo a experiências presentes e passadas, uma que facilmente junte os pedaços fragmentados da história pessoal, uma que enfrente abertamente problemas perturbadores e não resolvidos; uma com uma consciência intuitiva das possibilidades, uma curiosidade ativa, uma capacidade e um desejo de aprender.

[...] Solidão, estranhamento, isolamento descrevem a enorme distância que há hoje entre os homens. Essas tendências dominantes não podem ser superadas por uma melhor administração pessoal nem por aparelhos melhorados, mas apenas quando o amor do homem supera a adoração idólatra das coisas pelo homem.

[...] Iremos substituir o poder baseado na posse, no privilégio ou na situação econômica pelo poder e pela singularidade baseados no amor, na reflexão, na razão e na criatividade. (grifos nossos) [Declaração de Port Huron, *Students for a Democratic Society* (SDS), 1962]

Alguns fatos merecem nossa atenção nessa citação. A quebra da perspectiva sócio-histórica do pós-guerra, que o texto evidencia da passagem do segundo para o terceiro parágrafo, torna-se contexto fundante para a resposta expressiva que a contracultura de 60 vem elaborar. Da luta contra a intolerância racial, inauguram-se alguns ativismos, posteriormente transpostos para outras lutas contra a degradação humana que inauguram novas linguagens, multiplicam os lugares de inscrição artística e, sobretudo, democratizam o acesso à obra de arte, revigorando nos imaginários a cosmovisão romântica.

Conforme defende Marcuse (2007, p. 36), “a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo”; portanto, tudo aquilo que pareceria, com relação à obra de arte, distante da *práxis* da mudança, reconhece-se necessária numa *práxis* futura de libertação. Durante a Guerra Fria, pela defesa da vida<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> “... a frase tem um significado explosivo na sociedade afluente. Envolve não só o protesto contra a guerra e a carnificina neocoloniais, a queima de cartão de recrutamento, a luta pelos direitos civis, mas também a recusa em falar a língua morta da afluência, em usar roupas limpas, desfrutar os inventos da fluência, submeter-se à educação para a afluência. A nova boêmia, os *beatnicks* e *hipsters*, os andarilhos da paz – todos esses

O texto exalta a preciosidade que deve ser reconhecida no homem como detentor ilimitado da capacidade de “razão, liberdade e amor”. Essa bandeira axiológica deve ser tremulada no combate aos processos de “coisificação” do homem e da sua despersonalização. A contracultura propõe a restauração do homem como indivíduo, capaz de promover uma **contrapolítica** para as convenções, mas observa que as amarras do *establishment*, não sairiam os agentes históricos da libertação. Assim, a Contracultura opta pela recusa ao *establishment*, conseqüentemente ao capital degradante e pela adesão à liberdade e à rebeldia.

De forma abrangente, o combate ao processo de “coisificação” do homem, como posto na “Declaração de Port Huron”, vem marcar a Contracultura e é desse combate, sobretudo, que podemos localizar a arquitetura das utopias contraculturistas dos anos 60, 70 e 80, com especificidades históricas e culturais. A politização da existência, a defesa do pluralismo e da diversidade, a hipervalorização das manifestações artísticas e suas colisões com a vida, o culto à tolerância e o combate à exclusão das minorias, a libertação das práticas sexuais e do consumo de alucinógenos e a cultura da paz sugerem a esses grupos que “caiam fora”: *drop out*.

O culto à **autonomia**, nos anos 60, não constituía exatamente um consentimento, tão pouco uma manifestação burguesa, subproduto da prosperidade capitalista ou de sua decadência, mas uma manifestação de resistência à ofensiva predatória da cultura hegemônica que instituiu o aprisionamento da liberdade e da criatividade. Timothy Leary recebeu uma pena desproporcional de trinta anos de prisão por porte de maconha e Allen Ginsberg conviveu muito tempo sob vigilância cerrada. Segundo Willer (2009, p.107), “o surgimento da beat é marcado por tentativas de censura dos textos, a contracultura o foi pela ação policial direta”.

---

“decadentes” passaram agora a ser aquilo que a decadência, provavelmente, o que a decadência sempre foi: pobre refúgio da humanidade difamada.” (MARCUSE, 1968, p.20)

**2 “O LADO QUE A LUA DEITA OU DORME,  
O UNIVERSO NÃO CANTA NEM FAZ VERSOS”:  
uma “atitude inscrevente”**

*Livrai-nos*

*Livros proibidos!*

*- Lê-los livres,*

*Libertados*

*possuídos.*

**Alberto Maia Leão**

José Geraldo e Beto Leão chegaram a conviver com a truculenta implantação do regime ditatorial militar, responder às desconcertantes convocações para comparecerem ao departamento de Polícia Federal e justificarem o uso poético de algumas palavras. Algumas delas ficaram cianóticas, mas sabemos todos que os poetas, em tempo de violência e desumanidades, resistem, com atitudes criativas, ao ataque do inimigo. O depoimento de Luciano Carvalho de Queiroz (ver apêndice) emoldura nossa análise da perspectiva policialesca do controle político-ideológico dos poetas da época:

Eduardo Bonfim uma vez pegou uma material... ele muito perseguido... né? e guardou na casa do Beto... né? de pessoas... e como a coisa começou a apertar... Beto (disse) Luciano eu quero que você deixe na sua casa... você mora com seus avós... eu digo mas eu moro em frente ao quartel do exército... na época da Fernandes Lima... É ATÉ PIOR NÃO? acontecer alguma coisa (ele disse) não... não... e a noite eu fui deixar o Beto em casa e levei o material pra casa e não disse pros meus avós... né? claro que eu não ia dizer porque era ... eu li que falava sobre as pessoas que estavam escondidas no Xingu... na Amazônia que eram perseguidas na selva do Mato Grosso

As palavras, como foram perseguidas as palavras! Mediadoras da (ex)pressão entre a imagem e o texto ameaçavam esse trânsito de “expressão social do pensamento [dependente] da possibilidade do discurso” (BOSI, 2000, p.30). Os discursos se entrecruzaram e os sujeitos se perceberam envolvidos por uma tensa dinâmica sociocultural. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão vão olhar para a cidade de Maceió e perceber, nela, uma ausência, uma repressão.

Essa repressão destituía do cenário urbano, sua poesia, sua necessidade sublime de “uma sensibilidade, imaginação e razão emancipadas do domínio da exploração” (MARCUSE, 2007, p.39). A estratificação do acesso à obra de arte intencionava a preservação de uma ausência, uma subtração da experiência estética da sensibilidade do cotidiano das pessoas, para reprimir a transformação. Observemos a declaração de José Geraldo:

[...] na época realmente eu tinha assumido a: secretaria e nós fomos/ Alagoas foi tomada de assalto... quando menos nós esperávamos então chega esse presente de GREGO pra aqui... uma coisa que me chocou mu:ito foi do ponto de vista estético inclusive... a destruição das dunas do pontal... as dunas foram destruídas com trator... sem o mínimo respeito... sem nada... exatamente pra implantação da da: industria... a minha poesia... ela passou então a ter um caráter mais militante do ponto de vista ambiental... do ponto de vista de militân::cia ambientalista e essa poesia Gás ou Geisel... ela já é bem nessa vertente mas já é na segunda reação a industrialização química de Alagoas ... a primeira culminou realmente com a minha saída da éh: da: coordenação do meio ambiente do estado de Alagoas e passado

algum tempo... então foi aí decidido que duplicaria a indústria naquele local... nessa época... já era na época da abertura... [...] num segundo momento quando nós partimos com um protesto contra o a industrialização química... inclusive com passeata na:: na rua e tudo mais e é nessa ocasião que eu escrevo e publico essa poesia Gás ou Geisel... Geisel... general Geisel era é um dos éh:: principais gestores de indústria química aqui no Brasil e inclusive da indústria química que se implantava aqui em Alagoas... então ele vem fazer uma visita aqui em Alagoas e é nessa ocasião que eu escrevo essa poesia e:: publico... é publica:da aqui na:: - - não lembro exatamente qual foi o Jornal - - mas é publicada éh:: aqui em Alagoas... a poesia ela usa GÁS ou Geisel... éh:: não é apenas um jogo de palavras... mas por causa do GAS mesmo relacionado a industrialização química e nessa poesia eu começo com um intertexto com a poesia de Beto Leão... não está citada explicitamente... mas quem conhece a poesia de Beto/ Beto... a marca da poesia de Beto é o:: boneco de barro... comendo barro e eu começo falando sobre isso... é mais ou menos assim... “é pano é feno faz a existência ( )” é mais ou menos assim... “que triste destino... morrer comendo:./ morre cheirando gás ou comer barro feito um boneco de ( )” que era um grande dilema que a era colocado naquela ocasião... Alagoas ou fica pobre ou Alagoas ou morre de fome ou morre de veneno... que era um falso dilema evidentemente... não é? mas eu parti desse dilema para compor esse poema (ver Apêndice E)

Maceió encontrava-se estimulada pelos milagres do progresso prometidos pela lógica doutrinária, de raiz maniqueísta, adepta da “Tradição, Família e Propriedade”. O setor público encontrava-se apropriado pela cumplicidade entre os militares e as oligarquias locais. Outros eventos foram deflagrados a partir da década de 70 e nos anos 80 na região metropolitana de Maceió. José Geraldo se referiu à instalação da indústria Salgema pelo governo militar, foco da nova industrialização urbana, promovendo um (in)tenso (re)dimensionamento do conceito e configuração do espaço, não somente no que diz respeito aos elementos geopolíticos como socioculturais. O protagonismo histórico do *establishment* instituía seu conceito de modernização. 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 [...].

Já não mais tínhamos, em alguns pontos da cidade, os supermercados “Ceia” e todos começaram a fazer, semanalmente, ‘Bompreço’; a inflação, posteriormente, reconfigurou sua periodicidade. Já se podiam encontrar salsichas enlatadas nas prateleiras; os refrigerantes já não eram mais para as festinhas de aniversário ou o almoço do domingo, pois frequentavam 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>36</sup> se dividiam entre esses espaços e os de comida natural que, resistindo à massificação da cultura, partilham com os contraculturistas o ideário “zen”.

Maceió vivia as dinâmicas de um crescimento urbano mobilizado pelas demandas de uma cultura que respondia ao processo de industrialização e de passagem da condição senhorial para a de mercado. Tais dinâmicas, geralmente advindas das tensões entre modernidade e tradição, vão adubando o terreno estético que fez brotar a Contracultura em nossa região. Esses poetas inquietaram-se com relação a essa perspectiva e, em decorrência de seus posicionamentos críticos ao *establishment*, foram lidos como loucos ou marginais.

Esses poetas inscreveram uma atitude criativa e intelectual incompatível com a estabilidade da cultura política da tradição e evidenciaram necessidades, antes ausentes. Exímios artífices da rebeldia interpretaram a subversão, vivendo seus projetos poéticos, e foram tratados como inconvenientes, “não por causa da sua origem e educação não-proletária [...], do seu ‘elitismo’, mas devido à transcendência essencial da arte que torna o conflito entre a arte e a *práxis* política inevitável” (MARCUSE, 2007, p. 3). A estética da existência desse grupo, a partir de sua “Grande Recusa” à lógica do *establishment*, provocou seu protagonismo: um protagonismo estético. Vibravam os sentimentos libertários nos hábitos de juventude. O grupo de jovens, que assume uma atitude mais transgressiva na conquista dessa

---

<sup>36</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.

nova posição frente ao mundo, constitui o espaço identitário para uma ética contraideológica. 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).

Recuperamos, de forma sumária, o relato sobre as pressões políticas exercidas sobre José Geraldo e Beto Leão. Esse registro descreve a vigilância sub-reptícia diluída nas relações sociais. Lucy Brandão, já em meados da década de 70, ainda adolescente, percorria a cena urbana com a vitalidade performancial de seus repentis. Não conhecemos nenhum assédio à Lucy Brandão por razões políticas, mas seu começo, um pouco mais tarde, foi pautado, também, por uma perspectiva de vigilância diluída no tecido social urbano. Uma mulher bissexual, consumidora de drogas e muito “fechosa” estetizava a cena urbana com poesia e *performances*. Detalhe: nada de ensaios e direção de arte para sua “teatralização poética”, ela era repentinista. Luciano Carvalho de Queiroz, que não integrava esse lado da vigilância exercida pelas tradições, resgata um pouco de Lucy Brandão, ainda muito jovem (ver apêndice):

[...] louca ... achava louca demais... ah... Lucy é muito louca... papapa ... quando ela chegava nos bares... louca... né? declamando... dando ... todo mundo gostava... aplaudia... mas eram raras as pessoas que queriam conviver com ela como nós convivíamos ... às vezes ela me aperreava... eu dizia... ah Lucy... tá bom... aí eu botava... eu não botava ela pra fora de casa... eu digo (dizia) saia... saia... sai... saia... vá... vá... vá que você está me aperreando muito... mas no outro dia ela ligava ((e dizia)) oi Lu... tudo bom?... sabe? e ela tinha aquela coisa bonita... né? ela gostava muito da performance também... as poesias dela com performance... né?

Essa assunção, sua estética da existência, vai ser referendada por alguns jornais da cidade, mas sua obra não foi publicada. Lucy Brandão, vestida de “espermatozóide gay”, toma a cena na inauguração do “Circo Bar dos Artistas”:

Figura 20 – Matéria jornalística sobre a estreia do Circo-Bar dos Artistas



Fonte: PUFLIESE, 1980.

Transcrição:

A estreia 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 balburdia 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 para nada. Conforme os convidados iam chegando, a barulheira 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 e 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. Ninjta Martins de palhaça gozadíssima. O Ricardo Maia estava 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 cara 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.

O clima da cidade evidenciava que “na sociedade [existiam] tendências (tendências anarquicamente desorganizadas, tendências espontâneas) que [anunciavam] uma

total ruptura com as necessidades dominantes de uma sociedade repressiva” (MARCUSE, 1969, p. 23-24). Lucy Brandão assumiu sua existência contraventora, na narrativa urbana maceioense das décadas de 70 e 80, um protagonismo estético feminino marginal. Sua existência evidenciava uma necessidade emergente e poética, portanto, uma transformação em processo. Maceió, tomada pela repressão, mantinha, por entre as praças, ruas e avenidas, ausências femininas, controlando as mudanças. A ausência de um desacato público de mulher à ordem estabelecida e ritualizada. A ausência de uma atitude crítica contra a banalização do feminino na *práxis* sócio-política urbana. Sua corporalidade oral provocou o *status* “escrevente” do cânone local com uma “atitude inscrevente” de poetização urbana.

Estamos chamando de “atitude inscrevente” ou “inscrevência”, toda atitude do poeta como sujeito-artífice de sua produção literária, cuja disposição estética desacate ou destitua a estabilidade codificada da “escrevência”, como registro regulador da forma e da expressão artística. A “atitude inscrevente” é uma ampliação, um redimensionamento da demanda instrumental de registro da expressão poética, por conta da transitividade das diversas formas artísticas como qualidade estética. Toda “atitude inscrevente” revela uma adesão a um processo de hibridação das formas artísticas, pois, ela metamorfoseia seu *locus* estético.

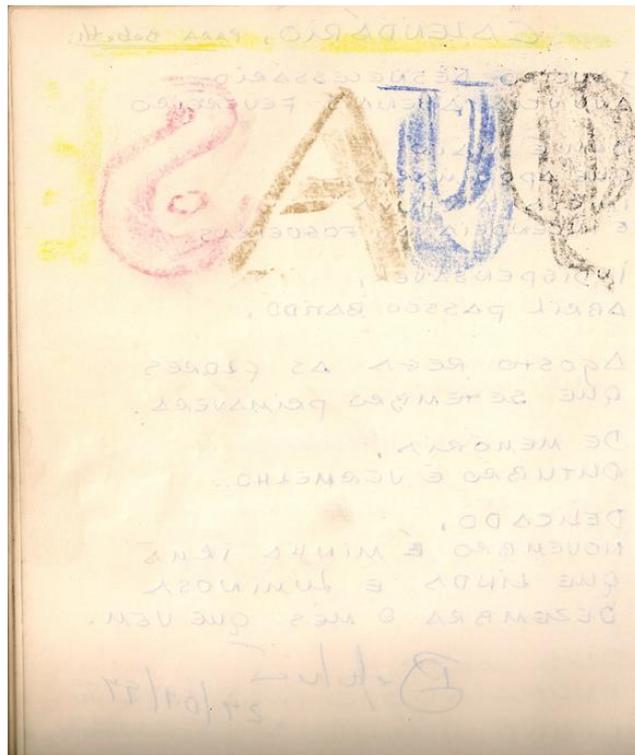
Ela revela a cumplicidade de seu sujeito artífice com a destituição do *status* hegemônico das palavras, como opressora da experiência formal. Ela acentua a diferença qualitativa das contradições que as formas artísticas instituem na representação da “verdade” e que seu sujeito-artífice experimenta no processo composicional, pois

[...] a arte faz inevitavelmente parte do que existe e só como parte do que existe fala contra o que existe. Esta contradição é preservada e resolvida [...] na forma estética, que dá ao conteúdo familiar e à experiência familiar o poder de afastamento. É essa contradição que decide sobre a qualidade da obra de arte, da sua verdade. (MARCUSE, 2007, p. 44)

Nessa perspectiva, José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão, como poetas transculturadores que foram, adotaram uma “atitude inscrevente”, sobremodo, experimentando sua produção artística, vivendo-a. Esse movimento integra, ao processo de transculturação da cultura urbana maceioense, a experimentação formal de seus projetos poéticos. O protagonismo estético desses artistas enfrentou o protagonismo histórico das tradições locais com experiências poéticas, contudo, “o preço de ser artista é experimentar o que os não-artistas chamam forma como conteúdo [...] então pertence-se de qualquer modo a um mundo invertido; porque agora o conteúdo, incluindo a nossa própria vida, torna-se uma coisa meramente formal” (MARCUSE, 2007, p. 44).

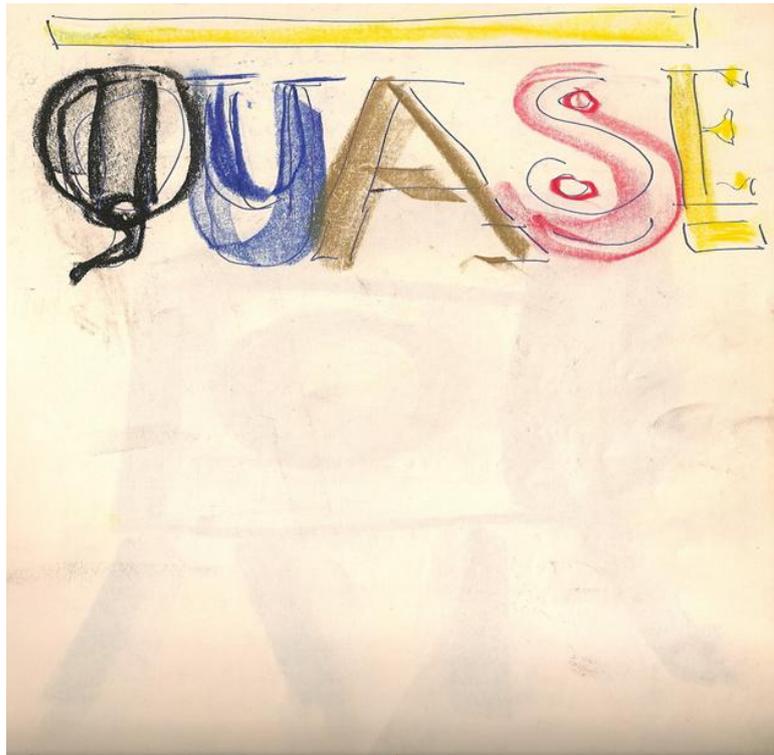
Encontramos, nas páginas do livro escrito a mão por Beto Leão, um registro poético e representativo dessa problemática:

**Figura 21 – Poema-Pictórico em quatro páginas (p.1)**



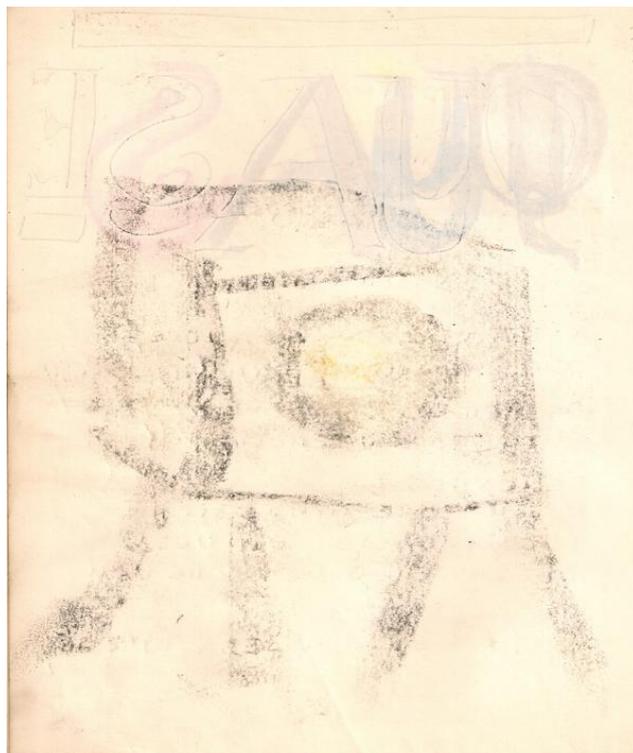
Fonte: LEÃO, 1990.

**Figura 22 – Poema-Pictórico em quatro páginas (p.2)**



Fonte: LEÃO, 1990.

**Figura 23 – Poema-Pictórico em quatro páginas (p.3)**



Fonte: LEÃO, 1990.

**Figura 24 – Poema-Pictórico em quatro páginas (p.4)**



Fonte: LEÃO, 1990.

Esses poetas buscavam, para além de sua produção, sua leitura. Todavia, recusavam o enquadramento doutrinário do registro de suas obras ao domínio mercadológico do livro. Queriam ser lidos, também, nos livros, mas suas obras extrapolavam suas fronteiras. Eram projetos pautados por diversas manifestações artísticas. Formas artísticas inquietas precisavam de espaços, mais do que isso, de trocas. Esses poetas, percebendo-se portadores de uma disposição estética expansionista e renovadora da expressão, emanciparam-se das soluções formais da tradição literária local e foram à luta.

Afirmamos que essa produção poética de Beto Leão, aqui apreendida por amostragem, desacata a soberania da linguagem verbal privilegiado pelo domínio da “escrivência” e, dialogando com seus instrumentos (o livro, o lápis, a caneta etc...), conceitua o que aqui denominamos de “atitude inscrevente”. A apreensão poética e intelectual desse conceito por Beto Leão é metamimética. Sua “atitude inscrevente”, tecendo sua representatividade, discute sua natureza procedimental. O sujeito artífice desacata, na dimensão estética, a hegemonia da doutrina escrevente das tradições literárias, assim como o protagonista contracultural desacata, na dimensão da realidade, a estabilidade da “religião do texto”, nos termos de Foucault (2006). O sujeito artífice inscreve um desacato formal. O

protagonista contracultural inscreve um desacato conteudístico. Beto Leão registra poeticamente:

Livrai-nos  
 Livros proibidos!  
 - Lê-los livres,  
 Libertados  
 possuídos.

Uma provocação irônica à cultura doutrinária da “religião do texto”. O desacato a essa cultura problematiza a intensidade da presença corporal na percepção do signo poético pela leitura, aqui transitiva entre o signo verbal e o não-verbal, pois, tomando sua distinção pela gradação de seu nível performancial, “a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero” (ZUMTHOR, 2007, p. 69). O recurso fônico /l/ assim como sua incidência visual plural qualificam a corporalidade performancial da leitura. Portanto, a “escrevência”, para Beto Leão, precisa destituir, do livro, seu *status* elitista e avançar, em perspectiva, sua aproximação com as possibilidades performanciais do corpo, ou seja, assumir uma “atitude inscrevente”.

Esse entendimento mobilizou a lírica de seu projeto em uma perspectiva negativa, própria da lírica da modernidade. A “lírica das sombras”, inscrita em algumas páginas desse livro, herda a presença do corpo de seu sujeito artífice através das “impressões” dos versos (por exemplo, “Quase”) e dos traços (por exemplo, figura da máquina fotográfica). A solução poética que Beto Leão apresenta nessa sequência, pressupõe a gestão da tensão formal constitutiva entre o simbólico-verbal e o não-verbal, entre a imagem e a palavra, entre o livro e o corpo. O discurso poético, costurando a coerência estética, encontra-se problematizado pela imagem frásica: “Qual máquina assombra qual retrato?”. Observamos um procedimento intertextual com Andrade, em “Cota Zero” (1973, p.23).

Verificamos, na transitividade poética dessa amostra, a ausência objetiva da figura do “homem”. A presença implícita do sujeito artífice, sua “inscrevência”, significa através da técnica por ele utilizada, mas essa presença é uma “promessa de libertação” (MARCUSE, 2007, p. 47). Uma presença *in-prensa* pela mobilização bio-física de um corpo sobre o livro, uma expansão do sujeito artífice sobre a obra, problematizando o *status* da técnica, do instrumento e do homem. A presença cedida à aparência da forma, nessa amostra, é análoga à tessitura obtida através do uso da linguagem não verbal, linguagem, também, muito usada por Lucy Brandão em suas *performances*, sua corporalidade oral. Consideramos que “analogia não é fusão, mas enriquecimento da percepção” (BOSI, 2000, p. 39). Em uma das páginas

desse livro escrito a mão, por entre a “lírica de suas sombras”, Beto Leão sentencia: “fiquei pensando: / antes de tudo / resolver o homem?”. Poeticamente, uma denúncia, todavia, essa

[...] não se esgota a si mesma no reconhecimento do mal; a arte é também a promessa de libertação. Essa promessa é, também, uma qualidade da forma estética ou, mais precisamente, do belo como uma qualidade da forma estética. A promessa é arrancada da realidade estabelecida. Conjura a dominação do poder, a aparência da libertação. Mas só a aparência; naturalmente, a realização desta promessa não está dentro das possibilidades da arte. (MARCUSE, 2007, p. 47).

A forma poética dessa produção de Beto Leão revela o trânsito inquieto da interpenetração das linguagens artísticas apartadas pela tradição: literária (verbal) e pictórica (não verbal). Esse aparte, como ocorrência mimética, encontra-se acentuado pela dissonância entre a regularidade do traço figurativo no desenho da máquina, por exemplo, e o estranhamento da sintaxe gramatical contida em “Quase revele. / Onde a foto?” O sujeito artífice interpreta esse aparte como uma ausência, uma repressão obtida pela estratificação das linguagens, e adota um procedimento mimético, conjurando essa estratificação a partir de sua qualidade estético-formal.

A repressão, mimetizada pela linguagem verbal, toma a modalização em “quase revele”, deslocando o tom imperativo para o modalizador, e a ausência de um verbo em “onde a foto”, uma anormalidade sintática, para atingir o corpo do leitor pela gramaticalização do desempenho linguístico. Uma necessidade interpretada a partir do interior do corpo do leitor. A repressão, mimetizada pela linguagem não verbal, toma a dissonância entre a regularidade do sentido evolutivo da paginação dos livros pela tradição e a técnica empregada pelo sujeito artífice para obter a desfiguração das cópias, uma incompatibilidade performancial entre o desempenho corporal do leitor, ao folhear o livro da esquerda para a direita, e o desempenho corporal do autor, ao empregar a técnica da direita para a esquerda. Uma necessidade interpretada a partir do exterior do corpo do leitor e do sujeito artífice.

A “atitude inscrevente” do sujeito artífice é uma sombra presente na obra, uma presença implícita em sua denúncia e em sua promessa. A “Grande Recusa” desses poetas enfrentou, no mundo concreto da realidade de todos os dias, a coerência político-ideológica sustentada pela administração da cultura doutrinária do poder. Essa “Grande Recusa” fundou sua (contra)administração, seu projeto de resistência. Maceió contava então com o protagonismo histórico de sujeitos empoderados pelo *establishment*, defensores do projeto (neo)colonizador, e do protagonismo estético de contraculturistas, problematizadores da estabilidade doutrinária e da obediência incondicional aos valores da tradição. Beto Leão

descreveu poeticamente esse protagonismo estético: “tímida a luz / cedeu à noite, / claras estrelas. A cidade começou a perceber uma dialética da “luz”: o mundo da esperança entre o protagonismo histórico das tradições e o protagonismo estético contracultural. Esses poetas protagonizaram a modernidade estética como uma “tirania surpreendente da invenção” sobre as ausências construídas pelo *establishment*, uma ironia à realidade cotidiana.

Folheando as páginas desse livro, recorrentes ao uso dessa técnica, da “esquerda para a direita”, a coerência estética produtiva é resistente à supremacia da técnica sobre a criação. O fio poético não encobre o que ele é, muito pelo contrário, ele revela-se; ele destitui o poder do sujeito artífice de regular a promessa, subtraindo da técnica o alcance de seu registro e inscrevendo a obra na dinâmica de transformação estética, um veículo de acusação e reconhecimento. Seu modo interpretativo da representação expressa que a arte resiste à corrupção e à destituição de sua fronteira com a realidade; ela é autônoma, uma transformação estética, pois “a mimese é distanciamento, subversão da consciência” (MARCUSE, 2007, p.46). Folheando em sentido inverso, sua coerência é uma “invenção arbitrária privada de algo novo, uma técnica que permanece estranha ao conteúdo ou técnica sem conteúdo, forma sem matéria (MARCUSE, 2007, p. 43).

O discurso poético encontra-se afiliado às questões ideológicas dos processos de modernização derivados da “máquina”, conseqüentemente, reivindica uma posição política da administração dos processos de industrialização. Verificamos, na segunda e terceira página, a intercorrência da primeira e da última página. Essa intercorrência, representação do diálogo tenso e crítico de um mundo dividido em dois pela Guerra Fria, já significava no solo alagoano.

Da esquerda para a direita, o sentido poético das folhas evolui da *in-pressão* para a *ex-pressão*. Do trabalhado para o socializável. Dos contornos para o preenchimento desses. Do esfumado para a nitidez. Da necessidade subjetiva do foco para a apreensão objetiva da forma. Do perceptível para o visível. Do construído para o conhecido. Parafraseando Freire (2001), ao tratar do ato cognoscente, do “ad-mirável para o ad-mirado”: um processo de “admiração”. Só há sombras, onde há luz; para Beto Leão, poeticamente: “ainda há luz / para corrigir os / pirilampus”

**Figura 25 – “Quase” sequência 2**



Fonte: LEÃO, 1990.

Todavia, da direita para a esquerda, o sentido poético das folhas evolui (ou “involui”, se considerarmos o olhar da Contracultura e as posições (contra)ideológicas da esquerda na época) da *ex-pressão* para a *in-pressão*. Do traço para as sombras. Da máquina para suas cópias. Da técnica para o resultado. Da força do trabalho para a destituição da integridade de sua imagem. Do sólido para a dissolução. Do administrado para o alienável. Da presença para a ausência. Da doutrina para sua reprodução. Beto Leão poeticamente: “a luz sumia / e nem era meio / o dia”.

A instância poética dessa atitude criativa e intelectual decalca a apreensão dos avessos da imagem produzida, sua figura, como realização estética (*in-pressiva*). Essa instância (inter)ferre nos contornos fronteiros entre o leitor e o texto, na medida em que sua leitura implica a percepção da mobilidade dos sentidos poéticos (dimensão estética) dependerem do leitor e de sua interação com o livro. Da direita para a esquerda a lógica da técnica revela-se. A imagem da “máquina” e a dinâmica interpretativa recuperam a posição crítica contracultural sobre a modernidade e a indústria cultural. Da esquerda para a direita, a lógica da técnica é subvertida e a modernidade apresenta-se a partir da lírica das sombras. O livro assimila a *mimesis* do mundo dividido em dois na Guerra Fria.

É preciso experimentar, no mundo físico, o contato com o livro, para compreender a construção da leitura aqui proposta, portanto, essa experiência reivindica que

[...] o livro não pode ser neutro, uma vez que é “literatura”, e se dirige a ele, ao leitor, pela leitura, um apelo, uma demanda insistente. Pouco importa aqui saber se essa demanda é justificada. Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que,

na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável. (ZUMTHOR, 2007, p. 68)

Beto Leão enfrentou o vazio do livro; os enigmas da ausência foram superados pela necessidade de uma atitude criativa: a página não podia continuar pura. As formas, também, exigiram o contágio de diferenças e a beleza do híbrido. Esse livro documenta a emancipação da linguagem das formas de prestígio da tradição e renuncia a estabilidade procedimental do ato criativo. Esse livro ainda não percorreu as editoras; ele sobreviveu até hoje sem a contaminação mercadológica. A generosidade do poeta nos permitiu o acesso e a viabilidade desse trabalho. O poeta que escreveu esse livro interpretou os estilhaços da “Bomba”, registrou, no “verso e re-verso” de suas folhas, o mundo dividido em dois da Guerra Fria (esquerda e direita, oriente e ocidente, comunismo e capitalismo, etc...) e, “assombr(e)ado” em dissonâncias, iluminou o híbrido com poesia: “a luz pretenciosa / tingiu de rosa / a cinza rosa”.

Revelou-as pelo avesso, as dissonâncias entre a luz e a sombra. Seus avessos amarram as páginas aos sentidos. O poder do verso é corrompido pelo poder do traço, um ataque à “escrevência” com a “inscrevência”. Os instrumentos “escreventes” foram subtraídos durante o ato da criação: a corporalidade restitui as raízes da imagem ao papel. Uma restituição através de suas sombras. Uma restituição lírica da imagem libertando a alteridade do traço e do verso. A “atitude inscrevente” submete a técnica ao processo de hibridação das formas artísticas, (re)estabelecendo um terceiro quadrante poético, transtextualizado em suas matrizes e em seus avessos: uma terceira posição estético-cultural, “transcultural”. Beto Leão renuncia a “escrevência” e demonstra crer

[...] que realmente morta está a literatura e a própria arte como sedimentação de preceitos e como receituário para se enxergar o mundo “por traz de olhos cegos”. Há vida ainda, no entanto, pois que estamos vivos (estamos?), no que poderíamos denominar de enclaves de invenção que rompem as barreiras entre as artes e entre os signos subvertendo estereótipos estruturais e o conseqüente entorpecimento de nosso estar no mundo. (SANTAELLA, 1992, p.36)

## **2.1 “A vida não passa o tempo, a lua é que passa a noite”: vanguarda contraculturista e sua atitude inscrevente**

A interpenetração das formas artísticas e das linguagens empregadas revela a predisposição desses projetos em tornar potencial sua comunicabilidade poética transcultural. A regularidade da técnica discorda de seus resultados: José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão experimentam, existencialmente, a vinculação do ato criativo à atitude intelectual.

De forma singular, a “Grande Recusa” à tradição move esses artistas na configuração da Contracultura com tons locais, na Maceió dos anos 60, 70 e 80. Nessa medida, a tradição é convocada, pois

[...] esse projeto ubíquo, multidimensional, dos artistas choca-se com as tendências à reprodução estável dos mercados simbólicos. A contradição se produz com as facções conservadoras de cada campo culto, popular ou massivo que se negam a perder sua especificidade. Mas também acontece com os setores mais “avançados” da reestruturação que procuram fortalecer-se mediante o controle centralizado das decisões culturais. (CANCLINI, 2008, p. 367)

Esse choque de tendências acentuou-se com a “atitude inscrevente” dessa vanguarda. A produção poética de Lucy Brandão – híbrida, dissonante e rica em negatividade lírica – dialogou 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 surgiu 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 estratégica pelo repente<sup>37</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.

Em primeiro lugar a presença 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

---

<sup>37</sup> Adotamos a seguinte perspectiva: não entendemos tais “manifestações de cultura popular como sobrevivências do passado no presente, como práticas cristalizadas, isoladas, imutáveis [mas vemos] as práticas populares da mesma maneira que qualquer manifestação de cultura, como parte de um contexto sociocultural 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)

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 de Lucy Brandão não partiam de um organismo cultural cristalizado em uma 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 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 para o espaço urbano, prática simbólica mais atrelada ao universo da arte popular em tecidos sociais mais rurais, 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 poetas tenso, moderno, singularidades perceptíveis, uma produção estético-formal neocultural, portanto, híbrida.

Concomitantemente, uma *performance* provocante atribui um perfil multissígnico a esse poeta. Lucy Brandão disponibilizou seu corpo e sua voz para registrar sua poesia. Um poeta público atravessou as ruas de Maceió, mobilizando esperanças, tecendo denúncias e provocando humanidades. Uma estética da existência atravessava seu corpo. Uma poesia vivida publicamente, sem limites. Uma “atitude inscrevente” composta por seus repentes urbanos e suas *performances*. Sobre a idéia de *performance*:

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, 2007, p.38-39).

Lucy Brandão entendia o reconhecimento do público – elemento pontual e fundamental pelo caráter interativo de seu poeta ao fazer uso do repente – e da crítica como um valor relativo e transitório, “ainda que o mercado necessite reinventar muitas vezes as hierarquias para renovar a distinção entre os grupos” (CANCLINI, 2003, p. 353). Todavia, enfrentando o protagonismo histórico do controle dessa lógica, as circunstancialidades de seus repentes urbanos inscreviam o eu lírico tombado pela face “guerreira” e provocante da personalidade poética que comunicava significados libertários em suas *performances*.

A corporalidade oral da poética extramuros, que Lucy Brandão sustentava, tornava-se fronteira entre a dimensão estética das formas artísticas em processo de hibridação e sua existência estetizada no cotidiano urbano maceioense. A disposição estética, que Lucy Brandão ostentava, evidenciava sua “Grande Recusa” e sua mira na direção de uma realidade mediada pela dominação. Seus repentes urbanos interpretavam a autonomia da arte em si própria, na forma estética, e

[...] a sociedade continua presente no mundo autônomo da arte de várias maneiras: primeiramente, como “matéria-prima” para a representação estética que, passada ou presente, se transforma nesta apresentação. Esta é a historicidade do material conceptual, lingüístico e sensível que a tradição transmite aos artistas e com o qual ou contra o qual tem que trabalhar; em segundo lugar, como o campo de possibilidades concretamente disponíveis de luta e libertação; em terceiro lugar, como a posição específica da arte na divisão social do trabalho, especialmente na separação do trabalho intelectual e manual mediante a qual a atividade artística e,

em grande medida, também a recepção da arte se tornam privilégio de uma “elite” afastada do processo material de produção. (MARCUSE, 2007, p. 25-26)

Sujeitos-artífice de sua obra, a “Grande Recusa” desses artistas contraculturais evidenciou que a pertença a um grupo privilegiado não subverteu nem a verdade, nem a qualidade estética de suas produções. O texto que agora pretendemos por em análise é um repente de Lucy Brandão (1978), recuperado após sua *performance* e datilografado tempos depois:

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 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, problematizando a “semântica da vitória” e seu *locus* de realização sócio-político e cultural, ilumina a fronteira da dimensão estética do repente com uma forte tonalidade lírica negativa: “luto só no sol / na estrada sombria / a estrada que guardo no peito e na sacada de minha / cabeça”. Seus repentes urbanos rompiam os eventos e, construindo sua estética da existência, confirmava o já afirmado por Canclini (2008, p.45): “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*”.

Relegado à periferia das concepções canônicas do mercado editorial, o projeto poético de Lucy Brandão mimetiza o transe estético que o repentista urbano deve provocar como sujeito-artífice da tensão entre o desejo de invadir o espaço oficial e a exaltação de sua marginalidade: uma necessidade e uma transformação. A dissonância lírica da representação entre a tomada das concepções oficiais, reguladas, na época, pela indústria cultural, e as transgressoras, mantidas na periferia, intui a seguinte questão posta por Marcuse (2007, p. 51): “uma arte que se revoltasse contra a integração no mercado não apareceria necessariamente como ‘elitista’?”

A poética extramuros e a corporalidade oral, que Lucy Brandão assumiu, reivindicou, objetivamente, a atualização estratégica do repente como movimento emancipador da lógica do mercado nas praias alagoanas e cidades históricas, renovador da tonalidade poética pela presença de uma lírica negativa, expansionista da forma por sua capacidade de hibridização estética e democratizador por, resistindo ao registro privado, permitir o acesso público. A “atitude inscrevente” de Lucy Brandão desnudava sua representatividade como sujeito-artífice, na medida em que, vivendo sua produção, rompia as estruturas em forma de ritos. Segundo Canclini (2008, p. 46),

[...] 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 por 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*.

O sujeito-artífice, na condição de *performer*, apresenta-se como forte interventor nesse controle societário da mudança. Sua estética da existência, no caso de Lucy Brandão, como integrante da vanguarda contracultural, acentua a representatividade transgressora, cuja denegação constitui uma ironia distópica à perspectiva da tradição. Sua representatividade atingia as classes dominantes com sua desobediência e transgressão. Uma representação feminina bissexual, consumidora de drogas e poeta do cotidiano urbano suporta, no corpo em cena, versos como “mas faço fé / no avé quando ele é forte”? *Ave Maria!* Cantava-se, com o terço na mão, entre o mês de maio e o de outubro, de casa em casa, com a visita da imagem de “Nossa Senhora do Rosário”.

O jogo travado entre o sujeito-artífice e o sujeito-lírico, disputando o prazer estético na produção da *performance*, realiza a condição vitoriosa da marginalidade

contracultural, subvertendo sua (contra)aparência utópica, abstraída da “Grande Recusa”. O plano da cognição lírica impõe, ao eu poético, uma qualidade erótico-estética *underground*, impulsionando a *mimesis* das reservas utópicas libertárias, nesse repente revelada, para as futuras interpretações das necessidades, pelas novas tribos alternativas, reconhecidas. Esse jogo poético intui que

[...] as necessidades humanas possuem um caráter histórico; de que, ultrapassando o nível animal, todas as necessidades humanas (inclusive e 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 da diferença qualitativa) não é um fato especulativo mas um evento implícito no próprio desenvolvimento das forças produtivas. (MARCUSE, 1969, p. 18)

Podemos elencar o caráter representativo (denúncia e reconhecimento) das tensões reivindicadas pelo sema “luta” como metáfora dessas “forças produtivas”:

1. a face política da tradição “assujeitada” ao seu próprio conceito de “vitória”, o eu lírico aponta para a dissonância entre “Não venci” e “grande fortaleza de anjos com asas quebradas”. O salto qualitativo que a *mimesis* apreende nesse repente de Lucy Brandão ressalta a necessidade de uma (contra)interpretação das marcas doutrinárias da cultura judaico-cristã e das cristalizações efetuadas pela (neo)colonização na *anima* político-ideológica da cidade;

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>38</sup> quando ele é forte”. O eu lírico desacata a adesão potencial da “oração” à institucionalização moral da fé, praticada pela igreja cristã local.

Na construção da identidade da América Latina, sejam guardadas as diferenças das diversas regiões culturais, as forças do *establishment*, comprometidas com a extrema direita, assumem o discurso judaico-cristão como absoluto código doutrinário. A recusa contracultural valoriza a interpretação híbrida e libertária. O repente sinaliza para que “modernizar-se” somente implica “vitória”, quando mobilizando a reinterpretção dos patrimônios histórico-culturais, recusando o caráter repressor dos setores oligárquicos e a

---

<sup>38</sup> **Ave ou have** 1) [Fórmula de cumprimento: bom dia, salve-o Deus! (Cic. Fam. 8, 16, 4)]. **Ave** 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. Tratava-se de um ritual, cujo empoderamento feminino era tributário a solução excludente e moralista da doutrina monástica da igreja católica.

cumplicidade de seu entorno: “A luta, a raça, a palavra e a cana / Que se expandem pela estrada, / Incrível, raça sem raça”. Segundo Canclini (2008, p. 160),

[...] 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 forma poética deste repente destitui sua cumplicidade social como patrimônio retido pela tradição e, ferindo essa cumplicidade com seus ritos, ela torna-se promessa de modernização: “Vencerei pelo avesso / pelo acaso”. A alusão imagética ao uso de “Não venci, mas luto sempre / nas cordilheiras perdidas” (Guerrilha? Che Guevara?) tece um quadrante poético crítico à face política e religiosa que sustentavam os fundamentalismos dogmáticos e que retinham o imobilismo da cultura popular.

A “atitude inscrevente” de Lucy Brandão como repentista urbana (re)ativa o debate sobre a modernidade a partir da cultura popular; a lírica negativa e dissonante interpõe a forma poética de seu projeto híbrido mimetizando esse debate. Sua “atitude inscrevente” motivou Lula Nogueira inseri-la em sua obra, um projeto pictórico dedicado a registrar a memória urbana da cidade de Maceió.

**Figura 26 – Tela que inclui Lucy Brandão do cenário urbano de Maceió**



Fonte: NOGUEIRA, 2000.

Lula Nogueira é um conceituado pintor *naif*<sup>39</sup> de Maceió, cuja produção significa na “memória urbana de Maceió”. Afirmamos “na memória urbana”, porque sua obra; para além do registro contudístico dessa memória; ele, assim como Beto Leão, promove a interpenetração das linguagens verbal e não verbal, alimentando processos de hibridação das formas artísticas. A “atitude inscrevente” de Lucy Brandão fez com que Lula Nogueira interpretasse sua representação urbana pela localização do “Parque Gonçalves Ledo”, onde a poeta viveu grande parte de sua vida e por uma das letras musicadas por Carlos Moura (XAVIER, 2006 p . 36 ); vejamos:

Sou

Barreira, barranco, barracão  
 Eu vivo em cima da rua  
 Cuidado 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 do viver?  
 Sou violência de sempre  
 E o perdão nos olhos da gente  
 E sou alucinação.

Importante observar como a hibridação das formas artísticas, promovendo a “inscrevência”, fomentou o diálogo entre os espaços para veiculação dos projetos poéticos. Lucy Brandão, poeticamente, afirma “eu vivo em cima da rua” e, como observamos nesse movimento de vanguarda em Maceió, viveram sua produção artística publicamente: uma vida poética extramuros. “Sou andeira” assumiu a *beatnick* Lucy Brandão. Eis um relato dessa adesão contracultural:

E o trem continua no seu trajeto, Americana, Baurú, Cafelandia, 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 [...] vinte anos corajosos, rebeldes, no desafio ao desconhecido com a

---

<sup>39</sup> A palavra *naif* (*naiv* para os alemães, *naif* para os franceses) deriva do latim “*nativus*” que significa inato, original. O pintor *naif* detalha objetos longínquos que seriam pouco visíveis, praticamente não se preocupa em passar a sensação de volume ou de profundidade, ignora os conceitos de perspectiva, deforma as partes do todo em detrimento da expressão, trabalha com cores chapadas e antinaturalistas, não diferencia um primeiro plano de um plano de fundo, entre outras tantas ações antiacadêmicas. Disponível em: <http://www.franciscanos.org.br/multimedia/artefran/freibeto.php>. Acesso em: 31 ago. 2001.

cumplicidade da mãe natureza que me dava proteção de continuar a fazer as facetas e contravenções que só as lãs de lhama e vilhena, me acolhiam do frio, do clima, e do cárcere ... do cárcere municipal, estadual e federal. [...] 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 dava revolta; que só a liberdade falsa, me jogava nos apartamentos dos jardins da grande megalópole [...] as estradas de ferro me jogavam de idas e voltas.

Outras viagens integram a biografia *beatnick* de Lucy Brandão, mas nosso estudo voltou-se para seu projeto poético e seu protagonismo estético. Aí sim, a experiência nas ruas e no mundo demonstrou subsidiar os fios poéticos da resistência ao conservadorismo e a determinação de ser poeta.

Lucy Brandão homenageou Lula Nogueira com o seguinte poema:

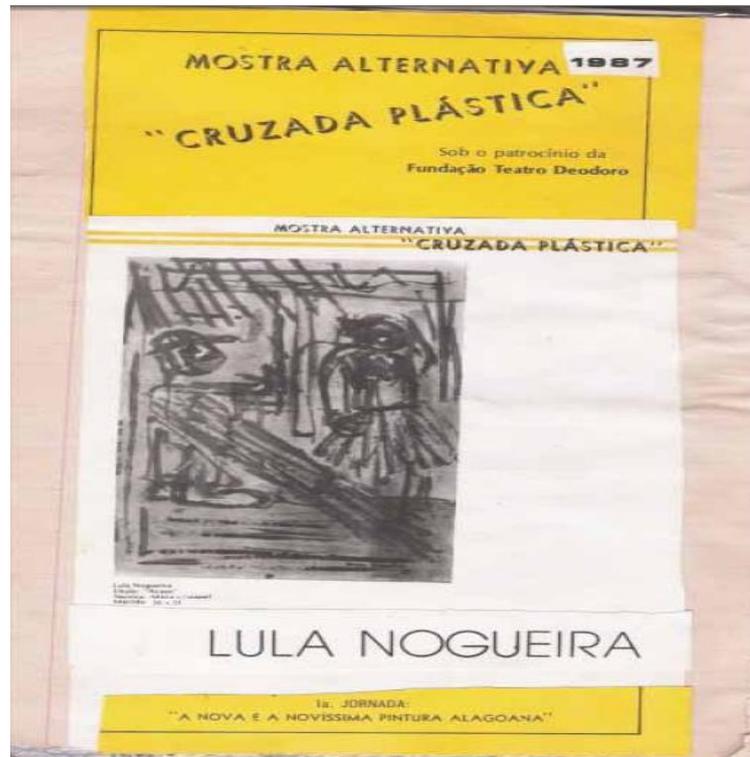
Lula luz-de-sol  
coqueiros e paz  
na ilha-hulu-lante  
de massa-gueira  
quero-quero  
sabiá de mangues  
e quintais; canoas, caminhas  
por sobre as águas salobras  
de lagoas de Mundaús  
ao sul de Maceió  
você tão só!  
com suas aquarelas; casinha  
de janelas, saúde, paz  
encontro-te nesta paisagem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

O poema ressalta dois planos que se entrelaçam liricamente: a paisagem e o artista. O primeiro plano, personificando poeticamente o espaço natural, faz uso da significativa presença de substantivos compostos (“luz-de-sol”, “ilha-hulu-lante”, “massa-gueira” e “quero-quero”), cuja melodia evoca “carinho”. O segundo plano, o uso do nome do pássaro “quero-quero” – ave briguenta que provoca rixa com qualquer outra espécie de habitante da mesma campina<sup>40</sup> – ao mesmo tempo em que suscita o valor denotativo de um pássaro que “é sempre o primeiro a dar o alarma quando o intruso invade seus domínios”<sup>41</sup>, faz uso do atributo humano do fingir-se de ferido para afastar intrusos que se aproximam de seu ninho.

<sup>40</sup> Disponível em: <http://www.saudeanimal.com.br/quero-quero.htm>. Acesso em: 31 ago. 2011.

<sup>41</sup> Idem

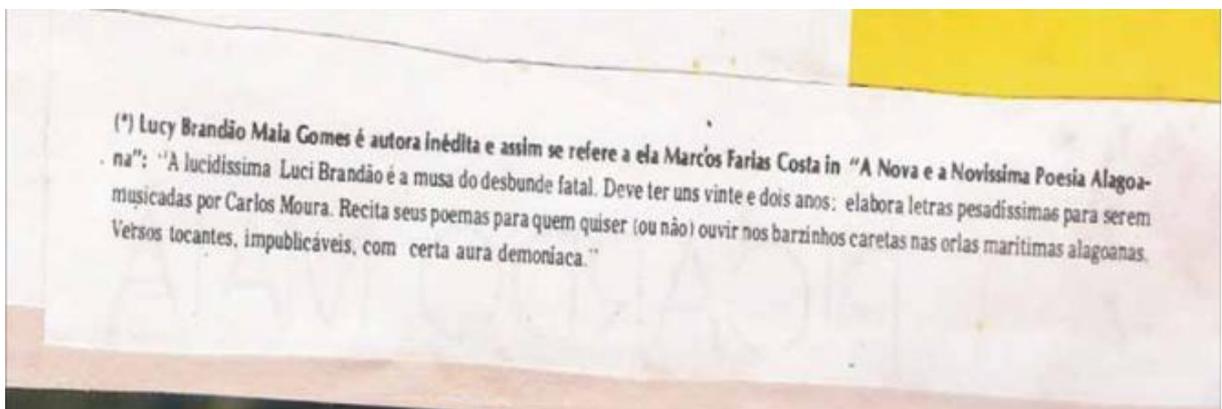
**Figura 27 – Folder da Cruzada Plástica**



Fonte: NOGUEIRA, 1987.

Quer as pessoas quisessem ou não, seus repentes alcançavam a todos os presentes. Algumas vezes, aplausos. Outras, incômodos. Todavia, a rua destinava o poetar de Lucy Brandão. Vejamos Marcos Farias Costa:

**Figura 28 – Cópia da Declaração de Marcos Farias constante no folder da Cruzada Plástica**



Fonte: NOGUEIRA, 1987.

Transcrição:

(\* **Lucy Brandão Maia Gomes é autora inédita e assim se refere a ela Marcos Farias Costa in “A Nova e a Novíssima Poesia Alagoana”:** “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.”

**Figura 29 – Verso do Folder Cruzada Plástica contendo poema dedicado a Lula**



Fonte: NOGUEIRA, 2003.

Os palcos que abrigavam suas *performances* transculturadoras também eram assistidos pelos representantes do protagonismo histórico da face conservadora da cidade. Construindo com o corpo, a voz e o texto poético uma tensão entre o olhar vigilante de uma cidade que ainda se surpreendia com a diferença posta às claras, ela é entrevistada por Arriete Vilela, em 26 de maio de 1997 e publicada em 07 de junho Gazeta de Alagoas Mulher A6/ Literatura, sábado, para a coluna dedicada à mulher na Gazeta de Alagoas. e Lucy Brandão fala de poesia:

**Arriete Vilela:** O que a poesia celebra na sua vida?

**Lucy Brandão:** Toda minha realidade emocional, minhas inspirações transformadas em palavras. Toda a experiência e o conhecimento das realizações mundanas e sagradas.

**Arriete Vilela:** Como poeta você busca a si própria ou um interlocutor?

**Lucy Brandão:** 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.

**Arriete Vilela:** “escrever é saber ler o que está a sua volta”. Concorda?

**Lucy Brandão:** Até certo ponto; quando a poesia está condicionada a realidade visual, tem que saber ler. Mas, quando ela vem da alma é só sentir e ser a sensibilidade das palavras orvalhadas em pétalas de poesia.

**Arriete Vilela:** Sua poesia parece estar diretamente ligada a sua experiência de vida. Ela é então representativa da realidade?

**Lucy Brandão:** 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 da minha vida.

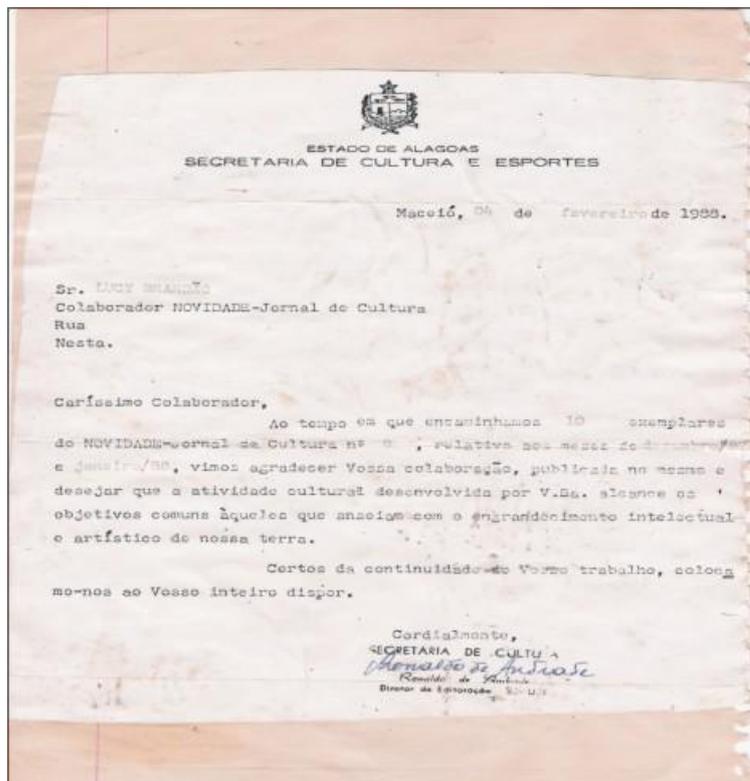
Figura 30 – Matéria jornalística sobre Lucy Brandão para o jornal Gazeta de Alagoas



Fonte: GAZETA DE ALAGOAS,1997.

Poeta para além dos muros, Lucy Brandão atravessava a palavra com o instante da criação. Não sobra muita alternativa para a repentista: ela é o sujeito-artífice da “lírica do instante”. Sua poesia transbordava pelo corpo e pela voz. Visualidade e acústica tomam conta da decisão poética de arremessar a palavra. Um arremesso pela forma, seu único modo de ser poesia. Seu poetar por todos os lados, também, foi registrado pelo Estado, vejamos:

**Figura 31 – Declaração da Secretaria de Cultura e Esportes em 1988**



Fonte: Secretaria de Cultura e Esportes - AL,1998.

O documento oficial não era da Secretaria de Educação, nem tão pouco sua obra foi publicada e distribuída pelas bibliotecas públicas. Sua obra foi inscrita no corpo, na voz e nas ruas. Sua arte foi produzida por entre ausências – profunda repressão – pois,

[...] a autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade. Se as pessoas fossem livres, então a arte seria a forma e a expressão de sua liberdade. A arte continua presa a ausência de liberdade; ao contradizê-la, adquire sua autonomia. O *nomos* a que a arte obedece não é o do princípio da realidade estabelecida, mas o das suas transformações – até a sua negação. Mas, uma mera negação seria abstrata, “má” utopia. A utopia que vem a manifestação da grande arte, nunca é a simples negação do princípio da realidade, mas a sua preservação transcendente em que o passado e o presente projectam a sua sombra na realização. A autêntica utopia baseia-se na memória. (MARCUSE, 2007, p. 66)

Inserido no contexto de modernização urbana de Maceió, Beto Leão, poeta, cenógrafo e pintor, produz em vários campos artísticos (a literatura, a pintura, a música, o teatro, o cinema e a televisão). No conto “Apenas o mar era azul” (ver apêndice) o autor compõe ludicamente um narrador em primeira pessoa, cuja identidade é representada por associação ao campo semântico do termo “ferrugem”, espécie de imagem deteriorada do processo de industrialização. O procedimento mimético destaca um processo urbano voltado

para a máquina e para o mar, para a indústria, também do turismo, que concedeu muita fama à cidade. Observemos:

[...] sim ou não? Esta pergunta surgiu-me de chofre no sono profundo da noite e acordou-me. a inércia findou num instante, o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo.  
tenho dúvidas quanto a realidade da coisa. seria possível este tempo enferrujado? – enferrujado mesmo! O ar, o lençol que me cobre o sono, minha língua, a rua toda, meu sangue, a minha alma. vida ferruginosa essa.

O narrador em primeira pessoa, que abre o conto, o faz a partir de uma “angústia” extremada (“sim ou não?”); o cotidiano apresentava-se “enferrujado”. Em “vida ferruginosa essa”, esse narrador circunscreve:

a. o espaço geográfico (físico) da cidade de Maceió, o sentido de “ferrugem” como a deterioração da existência mobilizada pelo processo de industrialização e desenvolvimento econômico, logo de uma certa cicatriz da modernidade;

b. o espaço geográfico (humano) desse centro urbano traduzido pelos carros de seus personagens, uma relação metonímica do homem com a máquina nessa modernidade;

c. o espaço geográfico (cultural) do cotidiano dessa cidade, que “espiondo” seu movimento ferruginoso faz dialogar Beto Leão e Graciliano Ramos.

Análogo à perspectiva de “Luís da Silva”, o narrador traz a tonalidade de *Angústia*, para uma geografia urbana “ferruginosa”, da modernidade, problematizada por Beto Leão, e revela que

[...] reduzido à condição de engrenagem, o homem se entrega ao automatismo dos movimentos mecânicos e repetitivos. Torna-se mais uma coisa no meio de outras. Sua alienação é o lubrificante dos dentes gastos e mal entrosados das rodas velhas da grande maquinaria. Reconhece-se como coisa, mas não mobiliza forças dentro de si para se contrapor ao que o subjuga. (BRUNACCI, 2008, p. 144)

Diz o narrador: “o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo”. Uma existência inquietada não permite a profundidade do sono. Um descompasso ontológico com a invasão da modernidade rompe a inércia em um instante: “de chofre”. Uma preparação para enfrentar, no espaço urbano, aquilo que não sossegou no “corpo morto”, sua “inércia”.

O narrador é surpreendido com o desmonte da natureza estável de suas crenças e saberes: “tenho dúvidas quanto à realidade da coisa”. Ele percebe que o tempo acelerou a vida: “seria possível esse tempo enferrujado?” Ao seu redor, o espaço, que garantia abrigo

para sua existência, “amarelou”: “o ar, o lençol que [o cobria], o sono, [sua] língua, a rua toda, [seu] sangue, a [sua] alma”.

Sua “literatura” dependia de sua atitude face ao mundo exterior: “se eu abrisse uma brechinha? bem que daria pra ver como andavam as coisas ... olhar a casa de vitória, ver se ela ainda ficava à porta, como antes, a espiar os carros que passavam”. De sua “literatura” havia ficado apenas os nomes dos personagens, destituídos de seus aportes estéticos. Uma “angústia”: “vida úmida nessa casa”. Entre a “angústia” do narrador e seu mundo em decomposição “ferruginosa”, há um estudo da reestruturação cultural provocado pelo impulso da modernidade sobre a vulnerabilidade de uma tradição e essa

[...] conduz assim a descobrir nela muito mais que uma reestruturação econômica ou tecnológica. No mundo dos símbolos, como sabemos desde a psicanálise, além de aplicar recursos, investimos: depositamos energia psíquica em corpos, objetos, processos sociais e nas representações deles. Como se reinveste nos processos de reestruturação cultural? [...] Quando uma tradição ou um saber já não dão retorno, não se pode trocá-los por outro, como quem desloca um depósito de um banco a uma empresa financeira, de um ramo de produção ao seguinte. Há uma carga afetiva investida, um luto a fazer quando ela é perdida. (CANCLINI, 2008, p. 362-363).

Destituído de sua interpretação coerente do mundo vivido, da experiência vivida, da cultura vivida, só lhe restara dois caminhos: “continuar a dormir” ou “dar uma olhadinha rápida”. Já não era mais o protagonista dos (des)caminhos de suas ruas, de suas conversas, de seus destinos. Tudo era ferrugem. A narrativa muda de foco e agora ele observa Paulo Honório que achou “melhor espiar lá de cima, desse jeito, ficaria acima da desgraça acontecida”. A modernidade atingira tudo que encontrara vulnerável. O vácuo do mundo de “honório”, um homem aprisionado pelas ausências, consciente de não mais contar com sua humanidade, “sua escuridão dos olhos espiando para dentro de si”. Segundo Magalhães (2001, p.18),

[...] esse confronto entre visões de mundo, que a modernidade estabelece, está inserido no cerne do reflexo estético, pois [...] a vida não está organicamente fora dele, que pressupõe uma praxis antropomórfica e, no entanto, precisa refletir sobre sociabilidades que tendem a constranger o processo de hominização.

“É gente daqui, com chapa de fora”: só não era Graciliano Ramos. Em Alagoas, ficara quem acumulou considerável capital e o defendeu [“conheço todos os carros que *existem* (grifo nosso para destacar a ironia contida em “existir / existência”) na cidade: o do padre anselmo, o do governador, o carro fúnebre, o da polícia e o do luciano, que deve ter um poço no quintal”] ou algum forasteiro [“de fora (...) rio de janeiro (local onde Graciliano

Ramos vivera sua diáspora) (...) é. deve ser muito rico, vir passar as férias em maceió, de carro!”].

O fio da memória do projeto literário de Graciliano Ramos encontra-se contado por Beto Leão, vendo que “honório vomitava amarelo” e que “apenas o mar era azul”. Graciliano Ramos, viajando por esse “azul do mar”, “não [resguardou] os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto [foi] obrigado a jogá-los na água” (RAMOS, 1994, p.36). Viagem “ferruginosa”, aquela; um cárcere “impelido por um maquinismo”, um cárcere “ferruginoso”. Beto Leão atualiza a interpretação das humanidades graciliânicas através de seus personagens narrando os horrores da industrialização capitalista.

O conto de Beto Leão traz, por intermédio da obra de Graciliano Ramos, as implicações humanitárias, que foram pauta dos conflitos mundiais no século XX, e as marcas fincadas no processo civilizatório da cidade de Maceió. “Honório” imaginava

[...] bombardeios, guerras, terremotos, tremia como um pinto molhado, não sossegava, não sorria. a rua do apolo fervia ao sol. lembrou-se do curso passado na rua – só que era agora silenciosíssimo, estático, deserto. os automóveis, enganchados uns aos outros, estavam abandonados. e o pior mesmo, era a poeira trazida pelo vento. ferrugem do farol.

Os estilhaços da Bomba, que mobilizaram a Contracultura pós-60, pensavam a dúvida (sim ou não?), pois o “barulho cortara a noite longa”. Beto Leão sintetiza o movimento da modernidade na cidade: “um aglomerado que barulhava o silêncio dos martírios”. Entre o poder do Estado e da Igreja, no lugar de petróleo, “Pajuçara jorrou toda sua água nos martírios”. A “inscrevência” que Beto Leão promove a partir da obra de Graciliano Ramos estabelece um intertexto através de narradores que problematizam a “escrevência”

[...] pela aguda compreensão do processo de formação da sociedade brasileira e pela percepção dos elementos conflitantes na modernização do País [produzindo] uma prosa de ficção fortemente marcada pelo autoquestionamento, [...] cujo epicentro é a negatividade decorrente da percepção do escritor das contradições entre a literatura e a vida. (BRUNACCI, 2008, p. 119)

Essa modernidade do projeto capitalista evidenciava pelas ruas o mundo como mercadoria, aquilo que escondia nas consciências. O conto “Muda mudança”, de Lucy Brandão, *mimesis* da repressão construída pela subtração da “voz” dos subalternos, dos herdeiros da exploração, descreve a miopia generalizada, conseqüente da alienação dos sujeitos da consciência de suas necessidades vitais. Vejamos:

“A MUDA MUDANÇA. A manhã estava chuventa e quente; o calor e as nuvens cinzas, bordavam o céu nordestino e alagoano ;a amendoeira frondosa, diante da clínica dos olhos, Santa Luzia mãe da e protetora da luz; meio dia e meia, de um lado para o outro, observando os carros; que impacientemente, espero, mamãe, que foi buscar o menino 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 perseguição a um destino que desconheço.Lucy Brandão 24/02/1999 – Maceió – (transcrição literal).

Ao contrário do narrador do conto de Beto Leão, *apenas o mar era azul*, o narrador desse conto de Lucy Brandão encontra-se alienado das necessidades. Essa alienação é fruto do exercício de dominação de uma classe social que sobrevive da evolução cotidiana desse quadro, da exploração, da mais-valia. No entanto, como a arte mantém o sentimento de esperança em um mundo melhor, o desconhecimento do destino desses “peregrinos” sustenta a possibilidade de “mudança”, a transformação social.

Observamos no conto:

1. o formato de *take*, abrigando a pluralidade de imagens que se justapõem para configurar a cena com a presença alienante da consciência do poder opressor, sendo o narrador, a representação da tirania da classe dominante e os demais personagens a representação da repressão dessa atitude tirânica;
2. o espaço urbano aqui descrito abriga, substancialmente, a presença da cultura judaico-cristã, no procedimento mimético, instituindo uma ironia inspirada a partir da representação cultural de “Santa Luzia” (mãe da vista e protetora da Luz);
3. a descrição revela um procedimento criativo atento aos diversos processos de hibridação cultural que esses trânsitos migratórios proporcionam na construção das identidades urbanas;
4. a evolução do enredo em três *takes*, o primeiro, trazendo um quadrante narrativo do espaço urbano, em sua dinâmica linear, estável e adestrada pelo olhar ideológico

da estratificação social; o segundo, pelo quadrante onde o narrador é surpreendido pelo processo migratório urbano, alienados do direito à “voz” e desapropriados dos da consciência de suas necessidades potenciais, portanto, excluídos do processo de construção das qualidades essenciais para a transformação; e o terceiro, o desfecho da narrativa marcado pela conformação e pela alienação daqueles que poderiam encenar a “mudança”;

5. a estrutura formal do conto informa que “a arte combate a reificação fazendo falar, cantar, e talvez dançar o mundo petrificado” (MARCUSE, 2007, p. 67). A *mimesis* nesse conto provoca o “leitor / ouvinte” no sentido em que “o horizonte da história ainda está aberto” (MARCUSE, 2007, p. 7).

Esse conto de Lucy Brandão contradiz sua intimidade com a interlocução urbana, sua vitalidade como sujeito-artífice e protagonismo estético do enfrentamento ao caráter dogmático do protagonismo histórico do *establishment*. Essa contradição é a estetização da ironia que ela arremessa para o interior das casas, para o âmbito privado.

Lucy Brandão vive sua produção artística provocando a tensão entre as fronteiras, hibridizando suas formas e construindo tensões dissonantes, para reagir contra o marasmo da Maceió impermeabilizada pelas tradições que protagonizavam uma modernidade controlada pela doutrina arbitrária do capital. A mobilização de seu fazer poético e seus repentes urbanos performanciais, confirmam que

[...] 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. (CANCLINI, 2008, p. 348)

A estética da existência desse grupo era alimentada por uma interpretação sensível da territorialização histórica dos cenários da cidade. Chamamos, de territorialização histórica da cidade, a politização da intimidade cultural de seus bairros; certa disposição intuitiva que se diluía do todo, chamado Maceió. A disposição estética desse grupo (re)semantizava a experiência urbana com a diferença “inscrita” pela desobediência, melhor dizendo, “inscrita” em um cotidiano regulado por uma agenda estável e policiada. Observemos as declarações feitas por Luciano Carvalho de Queiroz (ver apêndice) em entrevista:

Tinha um caldinho ali na Pajuçara também [...] atrás da cede do CRB, que hoje tá destruída ... [...] o Gemini que era no Pontal da Barra, dos argentinos [...] E teve uma época aqui também :: às vezes a noite a gente tava nos bares aí saía de carro, dois

três carros um atrás do outro e nós ... percorríamos os bairros de Maceió, não tinha nada naquela época, não tinha violência, não tinha assalto, não tinha nada ... e nós chegávamos em Bebedouro, naquela praça da igreja, que tinha um ... a praça tinha um, tipo um ... parece até um palco, nós descíamos e começávamos a fazer *performance* todos e cantando e dizendo poesia, o Zé Geraldo, isso duas, três horas da manhã, ninguém na rua só a gente e não acontecia nada, e aí depois entrava no carro e ia e íamos embora [...] era o Zé Geraldo falando, cantava, o Beto cantava e a gente fazendo *performance* ... todos ... que eu gostava muito ... aí eu me envolvia nas *performances*, inclusive na casa dele, ele morava atrás da Pedro Monteiro, num apartamento, a gente ficava lá ele ... eu e Tizinha ... quando eram altas horas, a gente dançava muito ... e os alunos dele que vinha naquela época de convênio, aqui pelo ... estrangeiros ... era do Panamá, Costa Rica e Nicarágua ... que levava pra casa dele e eles ficavam assistindo, achavam lindo ... eu e Tizinha ... aí ele disse: “ah! eu, eles, eu botei eles pra estudar”, a gente não agüentava isso, “eles estudaram em Moscou, num balé lá muito famoso ...” [...] E o panamense, canadense achavam lindo e acreditavam, os estudantes, no outro dia na faculdade lá: “aahhh! Que lindo!” (risos) [...] E nisso era todos dois, eu e ela botava lá :: que a gente i lá pegava as fantasias se enfeitava, né isso? E inventava na hora e vinha ...

A Contracultura pós-60 é assumida pela obra e atitudes existenciais do grupo. Em Beto Leão, vimos no conto citado, uma apropriação crítica (distendida das concepções mercadológicas da indústria cultural) da produção literária, para (re-) semantizar sua representatividade. A vanguarda contracultural efetuou um resgate histórico dos grupos que, como eles, enfrentaram os estratos dominantes. Esse enfrentamento vai buscar uma tonalidade contemporânea para a “cor local”.

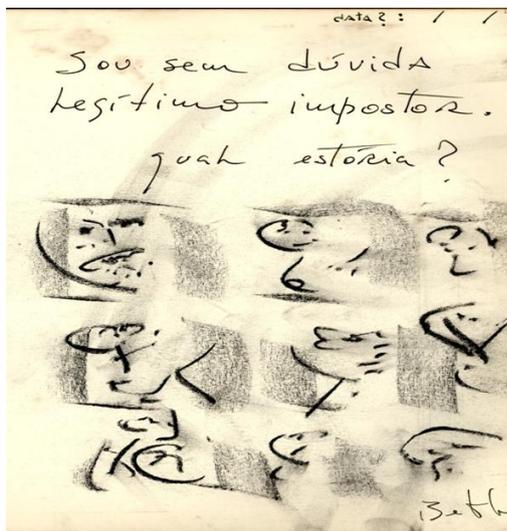
Nessa medida, o conto “apenas o mar era azul” realiza a consciência histórica de Beto Leão da representatividade de Graciliano Ramos e de sua produção literária. Essa representatividade literária enfrentou as classes sociais de estrato dominante. Salvaguardando as diferenças, Beto Leão recupera da memória da produção literária de Graciliano Ramos, seu vigor representativo. Em “apenas o mar era azul”, os personagens de Graciliano Ramos vão viver os desconfortos da forma, as contradições do espaço e o descompasso do tempo.

Essa “atitude inscrevente” de Beto Leão, na corrente trans-histórica de representatividade da literatura na *práxis* política, restaura sua capacidade potencial de resistência ao protagonismo histórico das tradições e, marcando sua personalidade poética, impulsiona o hibridismo, o vanguardismo urbano e a modernização experimentalista rumo ao enfrentamento do *establishment* com uma atitude intelectual combativa.

A reorganização dos grupos encarregados pelo juízo estético do mercado vai ser constantemente surpreendida, no cotidiano urbano da cidade de Maceió, pelo protagonismo estético desse grupo de vanguarda. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão imputam forte vigor, a esse contato direto com o campo, a base interativa de seus projetos. Os

contraculturistas investem em espaços culturais que se tornam alternativos para fugir da cultura massificada. Observemos a *mimesis* desse trabalho de Beto Leão

**Figura 32 – Desenho de Beto Leão conceituado “Os Rebeldes”**



Fonte: Leão, [199-]

Beto Leão revela nesse procedimento mimético “as figurinhas carimbadas “pelo *establishment* através da indústria cultural. Esses “rebeldes” constroem núcleos de resistência no Teatro Deodoro e no 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.

A “Grande Recusa” desses poetas alagoanos à ordem hierarquizadora e verticalizante do acesso aos projetos literários acompanha a pulsão contraculturista alimentada por outras vozes poéticas como em “todo artista tem que ir aonde o povo está”<sup>42</sup>. Segundo Maria Amélia Vieira, em seu Manifesto Vivartista (VIEIRA E MAIA, 1984/85, p. 3):

O contato, o abstrato espaço, 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,

<sup>42</sup> Milton NASCIMENTO.< [http://vagalume.uol.com.br/milton-nascimento/bailes-da-vida-\(cifrada\).html](http://vagalume.uol.com.br/milton-nascimento/bailes-da-vida-(cifrada).html)>  
 Acesso em: 22 dez 2010.

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 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 ...

O controle institucional da interpretação realiza uma dialética com a marginalidade posto que

El canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica. (JITRIK, 1998, p. 19)

Parafraseando Jitrik (1998), estamos considerando que todo cânone, na literatura, é:

- a. ideológico e encontra-se submetido a uma pressão interdiscursiva;
- b. de difícil definição, mais frequentemente reconhecido *a posteriori* do que algo a ser obedecido ou seguido;
- c. uma atitude, posto que as normas não são formuladas, são éticas ou pertencem a um sentido comum;
- d. uma concretização retórica imposta por determinado lugar ideológico.

Havia uma manifestação clara, por parte deste grupo de contraculturistas, de integração aos vários grupos que atuavam nos diversos campos artísticos da cidade de Maceió. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão se inscreviam sem restrições nos eventos estéticos locais. O que importava era viver sua produção artística intensamente. Observemos a narrativa de Luciano Carvalho de Queiroz:

Teve uma, uma, uma cena ... como você disse ... desrespeitou ... ness ele :: desrespeitou uma vez o teatro assim :: o pessoal da ATA tinha, fizeram uma exposição de artista em benefício da ATA, no salão, né? Era a ATA querendo se aproximar da elite, além de Elisabeth Monteiro de Carvalho :: era casada com Fernando Collor, então prefeito, TA querendo chegar pra ela, porque ela é uma pessoa muito ligada a arte, é muito papapa ... Aí é onde a Mascarenhas, o Homero, o Ronaldo de Andrade, Zé Marcio e outros fizeram ... contra ... chamaram os artistas pra expor ... Zé Geraldo também às vezes ele pintava ... um pouco do abstrato, aí ele fez, como Linda Mascarenhas declamava muito “Nega Fulô”, de Jorge de Lima ... na época Zé Geraldo fez um quadro :: um dia de muita loucura na casa dele ... ainda lembro ... um dia de sexta-feira, que era um dia que a gente enlouquecia mais, né? Sexta e sábado, disse :: “eu vou fazer ...”, pegou cartolina guaxe preta, um quadro, “essa Nega Fulô”, vai ter colagem, vai ter tudo!” ... Aí ele começou a desenhar a “Nega Fulô”, a cartolina já era preta, né? Pegou giz branco, pegou cola, pegou

colagem, botou uma pena de pavão, um brinco na “Nega Fulô” e levamos lá pro ... o quadro lá pra ... colocar na moldura :: e levamos lá na, na, num dia também de muita loucura depois do quadro pronto ... levamos lá na casa de Linda Mascarenhas onde a ATA se reunia, entregamos o quadro ... no dia da exposição, alguém foi mais cedo do que a gente, a gente ... o Zé Geraldo disse “aahhh” ... aí ligou pra ele , pra casa dele “Zé Geraldo não sei quê, não vi não o quadro seu, não tá lá não ...” ... ele disse “como”? Duvido que não esteja” Aí ele ... vamos lá Luciano e Beto Leão ... aí fomos ... ele já subiu a escadaria ... falou o nome da atriz, aonde estão os “viados” da ATA? “taã” [...] Bem na exposição ... todo mundo parou assim ... “Cadê o meu quadro que eu doe? Que absurdo, falta de respeito, vocês que são artistas faltando :: falta de respeito com os :: artistas? Como é que pode” ... ninguém deu uma palavra, aí ele ficou, desentendeu com o pessoal da ATA e é por isso que não convivia [...] Sumiu ... eles rasgaram, parece ... aí pronto, aí desde aí ele também não teve convivência mais com o pessoal do teatro não né? E assim foi ...

A narrativa histórica da Contracultura em Maceió vinculou, para além do fato, um comportamento transgressor. Esse comportamento negava radicalmente as políticas de convivência com a ética e a moral do “recato e dos bons costumes”. Os jovens tendem cada vez menos a ir ao “Mossoró”<sup>43</sup>, que logo desaparece na modificação do espaço sociocultural urbano; jovens saem 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). Beto Leão põe “o bar” no traço

---

<sup>43</sup> Centro de prostituição autorizada na cidade de Maceió a serviço da tradicional sociedade maceioense. Segundo informações extraoficiais, seria também um local muito bom e seguro para a compra e venda de dólares e outros produtos não regulamentados pela base legal brasileira.

**Figura 33 – Desenho de Beto Leão mimetizando um bar contracultural**



Fonte: Leão,[199-]

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 com 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. Lucy Brandão, indiretamente, foi vítima desse mal. Lembro-me das várias queixas que me fez a respeito da alta ingestão de medicamentos, o que mais tarde contribuiu para o agravamento de seu quadro através de uma hemorragia no estômago, que redundou em seu falecimento.

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 grupo ainda é extremamente tímida, cabendo inclusive a suspeita de certa cumplicidade com o sistema cultural oligárquico 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.

A contracultura organiza os diferentes em um lugar cultural dissidente do topo da pirâmide. Eles, também, não integram a grande massa que realiza a existência compartilhada com a ideia de tradição e, nessa medida, se organizam em um outro lugar de onde brotará a desobediência na forma de uma “estética da existência”. Seu jeito intenso de promover as rupturas com o grande texto judaico-cristão, de cultivar a liberdade *ex-pressiva* e de atualizar, criticamente, a reserva utópica romântica, na Contracultura pós-60, ressemantiza os signos da cultura da modernidade.

A dissonância se tornará então a marca capital dessa interlocução com o cânone, resultando em um (in)tenso fluxo de rupturas com a face conservadora das tradições locais, motivando a colisão entre a vida e a obra desses poetas, cujo comportamento estético representará com novos signos fatos políticos (de)formantes, dado fundamental para a estetização da existência desse grupo de vanguarda. Os projetos literários dessas vanguardas superaram suas “faces escreventes” e passam a construir uma nova visibilidade, pois:

- a. adotam formas de expressão poética que vinculam o texto-poema ao protagonismo transgressor do poeta na narrativa histórica local;
- b. politizam o valor da obra de arte através da própria arte e, nessa medida, instituem em atitudes estéticas seu caráter revolucionário.

A inteligência poética desses artistas, sujeitos históricos da Contracultura pós-60, vai impregnar a cena da cidade de Maceió com uma lírica urbana, de motivação contraposta ao *establishment* e a um cotidiano disciplinado pela regularidade dos projetos hegemônicos. Atentamos, revendo tais projetos hegemônicos, que outras portas motivaram as pulsões contraculturistas além da indústria do Salgema: a invasão do *mass media*, a Universidade Federal de Alagoas e seus primeiros 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, tornou-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. Esse espaço libertário modelou a arte dos jovens contraculturistas, ratificando uma necessidade de novos espaços.

Aliás, o contato com turistas se aproximava cada vez mais da classe média maceioense e, com isso, enriqueciam-se suas trocas culturais. Lembramos que recebíamos nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro amigos de outros centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, assim como nos lembramos, também, de vê-los tecendo comparações entre a Maceió, na década de 70, e a do 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, construindo um contraponto com as tendências conservadoras da tradição: isto marca também 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 um 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. Cabe lembrar o depoimento de Lula Nogueira, artista plástico maceioense:

[...] – 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 Lucy foi uma :: des...desbravadora, nesse sentido, que ela realmente viveu o :: todas as loucuras a :: o... sua arte assim... da Contracultura, 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.

O bairro do Trapiche, situado próximo à Praia do Sobral, citada por Beto Leão no conto “Apenas o mar era azul”, abriga “uma bomba armada” onde se avizinha uma “marginália” – bairros menos prestigiados pelo poder econômico, processo de favelização das margens da lagoa e o antigo “Ouricuri” (abrigando na época, 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.

Traduzindo-os culturalmente como adeptos da defesa de um sistema ecologicamente sustentável – bandeira muito valorizada na cosmovisão da estética deste grupo – observemos o registro de Luciano Carvalho de Queiroz: (ver Apêndice D)

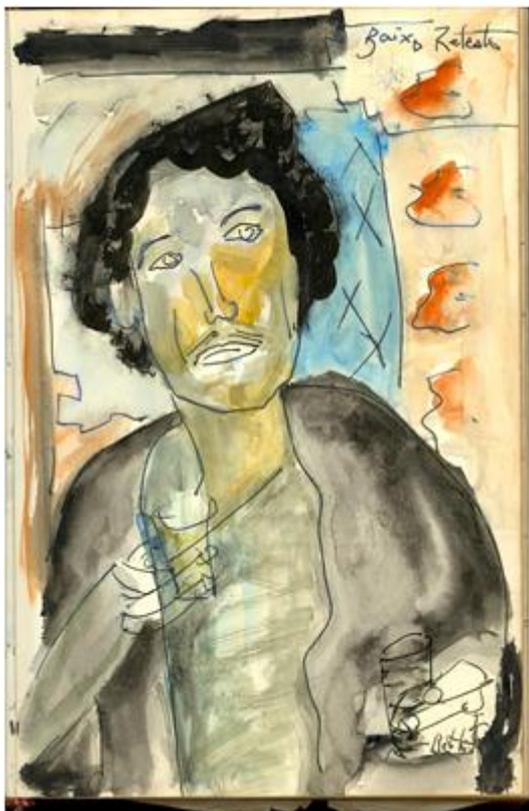
É que Lucy já era menor, né? Inclusive tinha aquela coisa, “a Lucy é de menor não sei o quê”, tá entendendo? ... Ela chegava no barcaninha lá no Farol ... que era famoso ... e morava no Parque Gonçalves Ledo ... aí diz “Eita meu pai vem, vem, vem aí” aí ela se escondia atrás das portas no Barcaninha, e o pai dela procurando ela (risos) pra não ir pra casa que na época ela ainda era de menor, né? ... mesmo eu gostava muito dela, pessoa muito, muito forte, personalidade forte :: se falar é todos três, né? :: Tanto Zé Geraldo, na época professor universitário, né? Eleee ... [...] Coordenador do Meio Ambiente, na época era que tava pra vim a Brasken ... ele lutou muito contra ... como foi o próprio governo que tava trazendo ... era Pedro :: que era o General Presidente da República e ele :: decretado Coordenador do Meio Ambiente do Governo Suruagy ... ele teve que deixar, porque ele lutava contra, eu fui várias vezes com ele ... ele com gravador, na época que as pessoas querendo construir o Salgema e tinham pessoas que moravam por ali, ali era muito bonito, tinham dunas e aqueles pescadores, ele entrevistando as pessoas pedindo para serem contra aquilo ... direito da época “vamo lá” ... aí ficava muito doído, pegava um gravador – “vamo lá”, eu digo “vamos ...”, aí ficava entrevistando as pessoas, as pessoas: “Ah! Isso aqui vai furar pra gente” não sei quê, papapa ... Ele sendo contra, ele fez tudo pra não vir .

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.

A comercialização de joias preciosas é diminuída pelos artesanatos dos *hippies* locais e por aqueles que, sobretudo numa atitude *beatnic*, transitam pelo espaço urbano e geram uma das fontes de sobrevivência atrelada à produção de bens culturais. Intensifica-se o comércio de “maricas”<sup>44</sup>, na Rua do Comércio, nas décadas de 70 e 90 – na década de 90 e início do século XXI, mais comumente encontrado na “Feirinha da Pajuçara”, a compra de seda para cigarros no Mercado da Produção – na década de 90 e início do século XXI já é possível ser encontrada nos *shoppings* e galerias da cidade – e a importação de maquinas para a fabricação individual de cigarros artesanais. Algumas alterações culinárias em espaços alternativos (desde a casa de amigos até restaurantes e bares da cidade), para saciar a “larica”, tornaram-se, a partir de então, frequentes nos espaços onde esses grupos se estabeleciam. Reunir-se significava ampliar os espaços da Contracultura. 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. Beto Leão, carrega, com toda a irreverência, em seu “Baixo Retrato”, a perspectiva contracultural seu

<sup>44</sup> Objeto utilizado pelos consumidores de maconha que chegou a cidade de Maceió em plena ditadura.

Figura 34 – Auto-retrato de Beto Leão



Fonte: Leão,[199-]

Esses *beatnicks*, muitos apenas de passagem, mas outros também advindos do fluxo migratório das famílias 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, como à produção artesanal e a manifestações artísticas, identificando-os com uma ação de caráter social de manutenção de seus espaços culturais. Todavia, nossos poetas também adotaram as práticas *beatnicks*.

[..] era as duas coisas... as duas coisas juntas... era ... com as roupas pretas e lilás com a maquiagem forte nos olhos... no rosto... que naquela época nem se usava muito aqui no teatro... né? era coisa que ele via no Rio e São Paulo... né? depois eu fiz uma viagem com ele... até ... com o José Geraldo... o sul e::: Uruguai e Argentina... foi a melhor coisa da minha vida... viajar com ele... foi assim ... uma a:::ula daqui até Buenos Aires e na volta... coisas maravilhosas... ele aprontava... me levou pra assistir peças maravilhosas no Rio ... Hair ... na época da ditadura... que tava no auge ... em São Paulo assisti Balcão... com a Ruth Escobar ... tudo peça na época da ditadura que ... eles queriam cortar a cena... mas tinha cena que os artistas ficavam nu em Hair... né? quando chegamos no Uruguai e Argentina... também era ditadura ... em Buenos Aires ele aprontOU ((risos)) quando falavam que aqui era ditadura ele (dizia) acá também:::... que fez até uma música éh::: (nesse momento ele

canta um trecho da música) e eu não sei o resto da letra... ele fez lá em Buenos Aires e quando ele cantava lá as pessoas... cantavam... a gente louco nos bares... ele cantava e as pessoas aplaudiam e ficavam sem entender nada

A poesia de Lucy Brandão, figura singular do grupo, poeta e *performer*, quando assume o repente urbano como forma de abrigar poeticamente sua estética da existência e a sobrevivência de seu projeto, contribui significativamente para esses transes transculturadores. Almir Guilhermino, em entrevista (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”. Vida estetizada na existência pela Contracultura. Seu projeto poético aproxima momentos de seu protagonismo estético, vejamos:

Noites estreladas

Enquanto procuro canto, corro  
pela teimosia animal, ual!  
como rolo

brigo e berro  
bela, burra!

Peder? O quê?

Louca de chorar

xêrar

sorrir

grande hospital, Sampa

trovoadas de pessoas

passos apressados

seguem rumos distantes.

Tresloucadamente, instruo-me

na vida...

precisando aprender

a ganhar na manhã

Poesia marginal? Atual.

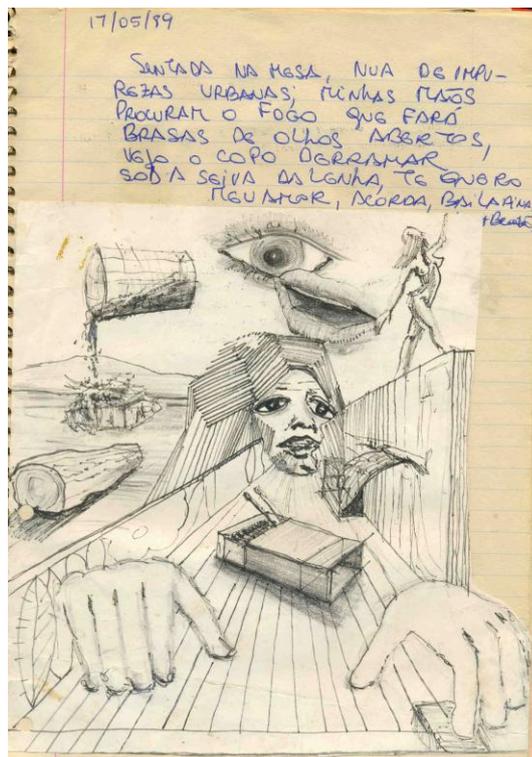
Em uma sociedade conservadora, mas que ambicionava significar-se moderna, importava como Lucy Brandão, sujeito-artífice de repentes urbanos, construía seu protagonismo na cidade. O *establishment*, sempre de olho nos caminhos do capital, vigiava esses contraventores da existência. O protagonismo estético de Lucy Brandão, acompanhado de suas *performances*, contaminava suas produções poéticas. O repente, que colocamos agora na pauta, evoca um ritmo acelerado, próximo ao dos corações e mentes de pessoas que apreciam o uso de cocaína. Esse ritmo é alcançado pela repetição sintomática de consoantes (aliteração) e pelo encadeamento semântico dos quadrantes poéticos. Outro dado significativo é a recorrência ao uso da palavra “Sampa” e “Poesia Marginal”. Cabe nessa medida lembrar

Caetano Veloso, pensando a metrópole e o tropicalismo, assim como a assunção da Poesia Marginal. Freitas Filho (1979/1980, p. 97) afirma:

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.

Lucy Brandão avançou nessa perspectiva vivendo a desobediência e sua própria produção poética. Ela não estava sozinha e companheiros de mesa de bar contribuíram com desenhos diversos, compondo esteticamente momentos perdidos da co-autoria, mas organizados por ela em seu caderno pessoal:

**Figura 35 – Declaração de Lucy Brandão em uma mesa de bar**



Fonte: Brandão, 1989.

Outros amigos aderiram ao reconhecimento da repentista urbana Lucy Brandão. Em geral esses integravam o auditório que presenciava suas repentinas *performances*. Recuperamos pela memória esse poema junto a Almir Guilhermino (ver apêndice):

[...] 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.

## 2.2 “Com a mão na cara para (des) mascarar a cidade, com a mão na bunda para debundar a cidade”: *performances* e repentes urbanos como “atitude inscrevente” em Maceió

Tanto as práticas cristalizadas pelas tradições foram contaminadas pelas pulsões contraculturistas, como tais pulsões se tornaram mais plásticas, inovadoras e múltiplas em linguagem, quando em contato com essas tradições. A própria dinâmica mutante da contracultura faz dessa um *lócus* privilegiado da transculturação, sobretudo, quanto a sua cisão com as classes hegemônicas e oligárquicas. Esse fenômeno evidencia um caminho importante para a compreensão do elastecimento do cânone, que ocorre em processo de releitura das raízes, quer eruditas, quer populares. A própria Lucy Brandão é sobrinha-neta do folclorista e pesquisador popular Théo Brandão. Observemos outro depoimento de Lula Nogueira, artista plástico do grupo:

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 avô, o Théo Brandão que na realidade era tio-avô, mas considerava como avo ... então ... 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. (grifos nossos).

Nessa perspectiva, entendemos que, sendo a contracultura um fenômeno estrategicamente mutante, ela assimila dos processos transculturadores as tensões e as rupturas com a consciência dominante em uma perspectiva política, sobretudo, por sua capacidade de revolucionar a experiência. Reconhecemos que, a partir da década de 60, inauguram-se novos movimentos no sentido de problematizar os significados da arte no tecido

social local, seja pela capitulação dos circuitos elitizados da produção artística; isso ocorria seja pela construção de novos públicos para o consumo da obra de arte; como acontecia com a leitura e a interpretação poética de Lucy Brandão, nas memoráveis performances que realizava na noite alagoana.

Beto Leão – poeta, músico, artista plástico, ator e diretor de cinema e televisão – intensifica o uso estético das linguagens através da subversão de seus circuitos culturais. Tal subversão enfatiza o caráter híbrido de sua obra, jogando com as formas e com as linguagens dos campos culturais que, segundo Canclini (2008, p. 113), “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”.

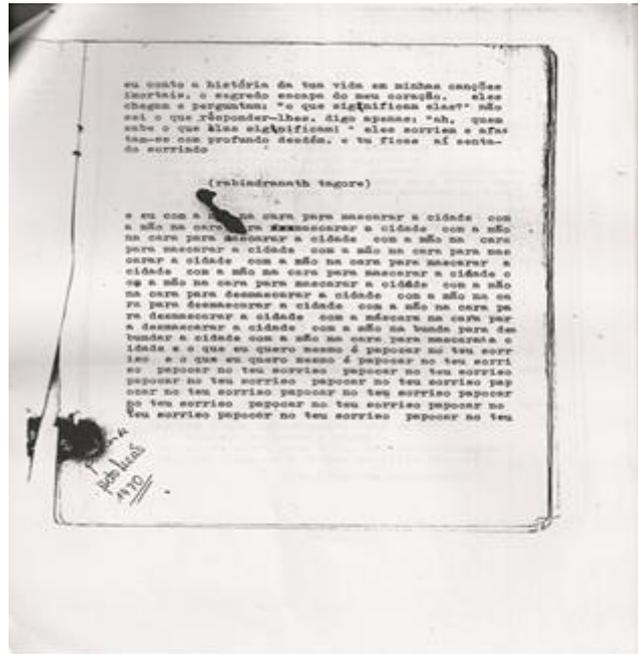
Interessante observar a tomada de consciência do poeta da dissolução estética das formas clássicas da disposição do poema e da desterritorialização e reterritorialização do espaço formal da poesia, rompendo com a demarcação do uso do gênero aqui em epígrafe, mimetizando sua colisão com as formas tradicionalmente institucionalizadas. Beto Leão usa em abundância a abertura desse trânsito, cabe destacar o livro por ele escrito a mão, um (in)tenso diálogo (inter)semiótico entre a linguagem pictórica e a escritura literária. Sua intimidade com as produções cinematográficas, de televisão e cenografia também constatam a tomada de consciência da abertura desse trânsito.

Agudizando a consciência da transição sociopolítica a que a sociedade alagoana se encontrava submetida, o trânsito de uma situação senhorial para a racionalização capitalista, Beto Leão trata o texto literário, (poesia, prosa e prosa poética) como instrumento de desvendamento desse processo, por ele representado parcialmente no texto a seguir<sup>45</sup>:

---

<sup>45</sup> Fotocópia do original, texto inédito (não publicado), como grande parte da obra de Alberto Leão Maia.

Figura 36-Copia do poema “radindranath tagore” de Beto Leão



Fonte: Leão, 1970.

#### Transcrição do conteúdo:

[...] eu conto a história da tua vida em minhas canções imortais. o segredo escapa do meu coração. eles chegam e perguntam: “o que significam elas?” não sei o que responder-lhes. digo apenas: “ah, quem sabe o que elas significam!” eles sorriem e afastam com profundo desdém. e tu ficas aí sentado sorrindo

(rabindranath tagore<sup>46</sup>)

[...] e eu com a mão na cara para mascarar a cidade com a mão na cara para mascarar a cidade com a mão na cara para mascarar a cidade com a mão na cara para mascarar

<sup>46</sup> “**Rabindranath Tagore** (em bengali: রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর; 7 de maio de 1861 - 7 de agosto de 1941), alcunha **Gurudev**, foi um polímata bengali. Como poeta, romancista, músico e dramaturgo, reformulou a literatura e a música bengali no final do século XIX e início do século XX. Como autor de *Gitanjali* e seus "versos profundamente sensíveis, frescos e belos", sendo o primeiro não-europeu a conquistar, em 1913, o Nobel de Literatura, Tagore foi talvez a figura literária mais importante da literatura bengali. Foi um destacado representante da cultura hindu, cuja influência e popularidade internacional talvez só poderia ser comparada com a de Gandhi, a quem Tagore chamou 'Mahatma' devido a sua profunda admiração por ele. Um brâmane pirali de Calcutá, Tagore já escrevia poemas aos oito anos. Com a idade de dezesseis anos, publicou sua primeira poesia substancial sob o pseudônimo *Bhanushingho* ("Sun Lion") e escreveu seus primeiros contos e dramas em 1877. Tagore condenava a Índia britânica e apoiou sua independência. Seus esforços resistiram em seu vasto conjunto de regras e na instituição que ele fundou, Universidade Visva-Bharati. Tagore modernizou a arte bengali desprezando as rígidas formas clássicas. Seus romances, histórias, canções, danças dramáticas e ensaios falavam sobre temas políticos e pessoais. *Gitanjali* (*Ofertas de Música*), *Gora* (*Enfrentamento Justo*) e *Ghare-Baire* (*A Casa e o Mundo*) são suas mais conhecidas obras. Seus versos, contos e romances foram aclamados por seu lirismo, coloquialismo, naturalismo e contemplação. Tagore era talvez o único literato que escreveu hinos dos dois países: Bangladesh e Índia: *Hino nacional de Bangladesh* e *Jana Gana Mana*.” Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rabindranath Tagore](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rabindranath_Tagore)>. Acesso em: 01 de maio 2010.

a cidade com a mão na cara para mascarar a cidade com a mão na cara para mascarar a cidade com a mão na cara para mascarar a cidade com a mão na cara para desmascarar a cidade com a mão na cara para desmascarar a cidade com a mão na cara para desmascarar a cidade com a mão na cara para desmascarar a cidade com a máscara na cara para desmascarar a cidade com a mão na bunda para desbundar a cidade com a mão na cara para mascarar a cidade e o que eu quero mesmo é papocar no teu sorriso e o que eu quero mesmo é papocar no teu sorriso papocar no teu Beto Leão (1970)

A ênfase na visualidade, na quebra da sintaxe e na marcação rítmica do signo poético tece forte diálogo com a linguagem do concretismo e da poesia *beat*. A ressaltar, inicialmente, o diálogo com a poesia *beat*, sobretudo, por dois aspectos: primeiro, de acordo com Willer (2009, p. 9), “*beat*” resgata a batida rítmica do *jazz* (o poema reivindica essa posição em sua cadência) e segundo, como atitude poética, recorre à “*beatitude*”, palavra-chave do repertório de Jack Kerouac, em entrevista de 1959, que reivindica uma contraposição ao seu sentido mais derrotista: do (des)mascarar da cidade ao desbundante encontro com o outro. O poema mimetiza o movimento *beatnik*<sup>47</sup>, caminhada de jovens que adotavam vestimentas e atitude dos *beats*.

Em seguida, assinalamos que a linguagem da poesia concreta, acompanhando “uma vanguarda de artistas” (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 365) no Brasil, se faz evidente nesse poema, na composição de uma sintaxe poética que quebra a logicidade do enunciado da gramática tradicional e seu apelo visual formula uma tensão, sobretudo, no viés da contrapolítica do cânone local. Percebemos, através da disposição formal do poema, uma provocação às convenções estético-culturais da produção poética maceioense, de feição mais conservadora no uso dos procedimentos literários, e no conteúdo, transplante da cosmovisão colonialista de raiz eurocêntrica, como bem sinaliza Candido (1999), e no “controle institucional da interpretação” modalizada pela hegemonia das oligarquias locais. (KERMODE, 1993, p. 14),

A ruptura formal até então aceita pelo cânone local centrava-se no projeto dos modernistas da primeira metade do século XX e, ainda assim, em uma perspectiva de reprodução de modelos. Marcada, definitivamente, pelo ciclo histórico da cana-de-açúcar, essas oligarquias contaminaram a institucionalização do cânone, com suas posições

---

<sup>47</sup> “Beatnik, no mesmo sentido, é um termo irônico, depreciativo, criado pela mídia no final da década de 1950 (apareceu pela primeira vez no *San Francisco Chronicle* de 2 de abril de 1958. Fusão com Sputnik, o primeiro satélite artificial [...]). Mas servia para indicar que algo estava acontecendo: designava não mais um grupo de autores, mas um acontecimento social, além de geracional.” (WILLER, 2009, p.9).

sociopolíticas e culturais, a partir da condição senhorial, muito presente, ainda hoje, nas culturas rurais. Nessa medida, a cultura superestimada da escrita sobre a cultura visual promove o processo de elitização política em seu sentido estratificador, construindo linhas divisórias de sustentação das camadas de poder. Segundo Canclini (2008, p.143)

Em sociedades com altos índices de analfabetismo, documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma maneira de reservar para minorias a memória e o uso de bens simbólicos. Mesmo os países que incorporaram, desde a primeira metade do século XX, amplos setores à educação formal [...] o predomínio da escrita implica um modo mais intelectualizado de circulação e apropriação dos bens culturais, alheio às classes subalternas, habituadas à elaboração e comunicação visual de suas experiências. É fácil compreender o que isso significa em um continente onde até hoje 53% das crianças mal chegam ao quarto ano da escola primária, mínimo necessário para conseguir uma alfabetização duradoura.

Beto Leão, como poeta que migrou de uma zona urbana do interior do estado (suscetível à contaminação da cultura rural) para a capital maceioense, materializa, em sua produção poética, a interlocução com a cultura da modernidade, cuja porta de entrada sempre foi metropolitana. Seu projeto poético funcionou como adaptador das “pulsões externas” (RAMA, 2001, p. 225). Reconhecemos nesse poema uma amostra mimética que revela a capacidade da contracultura de promover transes transculturadores e, nesse caso, esse poema responde

[...] aos traços peculiares da evolução urbana, que absorve e desintegra as culturas rurais, quanto à maior submissão às pulsões externas registradas dentro da cidade, tornando-as obedientes aos modelos estrangeiros, mais prestigiosos por virem glorificados de suposta “universalidade. (RAMA, 2001, p. 212)

A opção pela experiência formal que a poesia concreta proporciona realiza essa expectativa de universalidade. Campos (2006, p. 77) afirma que “a poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: música e pintura”. Campos (2006, p. 33) declara, sobre a utilização dinâmica dos recursos tipográficos, que esses “já [são] impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico”, sobretudo quando verifica que “a própria pontuação se torna [...] desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção”.

Essa expectativa de universalidade torna-se agente da plasticidade cultural que a contracultura reivindica para promover seu transe transculturador com a resistência cultural institucionalizada pelo *establishment* local. Ela contamina a cultura escrita com o espírito

lúdico de formas artísticas como a música e a pintura. Em função de a construção visual do poema em análise solicitar maior atenção na perspectiva que aqui estamos apresentando, observemos que:

- a. o formato geométrico-retangular que amplia sua área do primeiro para o segundo bloco (que aqui ousamos chamar de estrofes<sup>48</sup>), metaforiza as formas crescentes no processo urbano;
- b. as marcas tipográficas, com propósitos críticos evidentes (referência à tecnocracia), traduzem os limites tecnológicos da “máquina de escrever” (separação silábica e espaçamento, por exemplo), muito usada até os anos 80, em contraposição aos recursos do computador, que começam a surgir a partir dos anos 90 nas classes sociais mais privilegiadas; tal levante faz colidir vida e obra através da formalização expressa do tempo poético (anacrônico, em sua relação com a fruição estética) com o tempo histórico (diacrônico, em sua relação com a narrativa continuada e marcada cronologicamente através do desenvolvimento tecnológico);
- c. o uso da sintaxe, que na primeira estrofe obedece à ordem direta e se ajusta aos sinais de pontuação, abandona radicalmente, na segunda estrofe, essa construção lógica em função de um apelo sensorial e psíquico que o leitor sentirá organicamente ao ler o poema;
- d. a colocação anticonvencional do título no meio do texto, fazendo uso de um código linguístico não inscrito no léxico da língua portuguesa (sugestão evocada pelo uso de letras minúsculas, apesar de se referir a um nome próprio), sugerindo certo orientalismo, marca da cultura contraculturista da época em seus mergulhos pela cultura *zen*<sup>49</sup>.

---

48

<sup>49</sup> “O zen se introduziu na civilização ocidental quando Suzuki publicou uma versão em inglês de *Essays in Zen Buddhism*. Suzuki depois viajou diversas vezes para os Estados Unidos e a Europa para falar sobre Zen. Ele era um anúncio ambulante da iluminação. Mais do que o seu discurso erudito, intelectuais e ocidentais em busca de iluminação foram cativados por sua presença – seu comportamento sereno, sua quieta dignidade e sua inteligência. A popularidade do zen no Ocidente cresceu tão rapidamente desde o surgimento de *Essays in Zen Buddhism* que alguns previram que a sua publicação – juntamente com as atividades posteriores de Suzuki – seria vista pelas futuras gerações como comparável a viagem épica (embora mítica) de Bodhidharma à China. Como fruto dos esforços de Suzuki, o zen se transformou em uma força importante nas contraculturas beat e dos anos 1960. Jack Kerouac, o primeiro escritor beat a excitar o interesse (e o opróbio) do público, estava particularmente apaixonado pelo zen.” (GOFFMAN ; JOY, 2007, p. 121).

A impregnação desses traços estético-formais, já evidenciados pelo projeto modernista e pela estética da existência desses contraculturistas, linha divisória que os estabelece como vanguarda, torna-se dissonante diante do projeto que a indústria cultural impõe nos anos pós-60. Esses contraculturistas vão aquecer a transgressão do projeto poético modernista quando levam a termo as aproximações entre esses sujeitos históricos que “desmascaram as desumanidades” dos projetos hegemônicos e esses sujeitos líricos que desafiam a experiência histórica. A grande reivindicação desses contraculturistas leva em conta que

A barbárie estética realiza hoje a ameaça que pesa sobre as criações espirituais desde o dia em que foram colecionadas e neutralizadas como cultura. Falar de cultura foi sempre contra a cultura. O denominador “cultura” já contém, virtualmente, a tomada de posse, o enquadramento, a classificação que a cultura assume no reino da administração. (ADORNO, 2002, p. 22)

O que vincula esteticamente a Contracultura aos movimentos utópicos dos românticos e dos modernistas como desmascaramento dos monopólios estilísticos, os diferenciam na relação crítica existente entre forma/sujeito lírico e conteúdo/sujeito histórico como ironia do cotidiano. Para os contraculturistas todo estilo implica um jogo de avessos “contra a cultura” e essa relação problematiza os traços estéticos propostos pelos modernistas. Isso ocorre através do reconhecimento histórico dos significados de dominação que a indústria cultural pós-45 realiza sobre esse sujeito histórico.

Apreendendo a reflexão de Adorno (2002, p. 22), “essa promessa da obra de arte de fundar a verdade pela inserção da figura nas formas socialmente transmitidas é ao mesmo tempo necessária e hipócrita”. Nessa perspectiva, o timbre poético que o contraculturista imprime ao texto encontra-se profundamente vinculado às circunstâncias históricas a que o poeta está submetido. Esse poeta prescinde da adesão sócio-política do cotidiano que a narrativa histórica impõe a ele como sujeito de sua própria existência, para uma transcendência estética dessa, como sujeito lírico capaz de vincular o ato cognoscente que a poesia revela politicamente à fruição estética que ela promove. O “psicodelismo” e a “loucura” tornaram-se leituras da narrativa histórica em perspectiva feitas em favor da transfiguração desse *locus* existencial em um *locus* estético, ou seja, a construção de uma estética da existência. As *performances* são realizações dessas (trans)figurações, na medida que, deslocando o que há de escrevente na poesia (o *bureau*), torna-se “inscrevente” (a corporalidade oral, nesse caso).

José Geraldo e Lucy Brandão, como poetas contraculturistas, exercem essa relação entre o texto poético e a poetização de suas existências e, como contraculturistas que são, promovem a crise da representatividade histórica do poeta e a assunção de seus projetos como vozes históricas da transgressão. Negando o que há de absoluto na imitação como identidade, esses contraculturistas (sujeitos históricos da transgressão existencial) vão trair o segredo que os vinculou aos românticos e aos modernistas: a tensão entre o caráter subjetivo de seus projetos poéticos e a crise da objetividade que esses contraculturistas promovem. Enquanto os românticos – em sua fantasia retrospectiva da idéia de estilo como coerência puramente estética (ADORNO, 2002, p. 21) –, e os modernistas se mantiveram hierarquizados nas relações entre sujeito histórico e sujeito lírico, os contraculturistas vão desobedecer a essa regra levando a vida como uma obra de arte.

Lucy Brandão, com sua personalidade poética marcada por repentes urbanos, articula essa prática da cultura local a uma “atitude inscrevente” na cena maceioense. Essa atitude estética encontra na *performance* uma experiência existencial contaminada pela Contracultura. Quando ela adota novos espaços para poetizar, assume, como atitude, movimentos rumo à democratização, expansão, emancipação e renovação do acesso à obra de arte. Esses movimentos estarão reconhecendo, segundo Canclini (2008), não somente os movimentos básicos da modernidade, como as contradições que deflagram suas razões utópicas.

A marca emancipatória dos repentes de Lucy Brandão revela-se através de uma opção pela atualização estratégica do repente<sup>50</sup>, fazendo colidir vida e obra através de *performances*, fincando, uma na outra, a marca de sua subjetividade e deslocando esse repente do espaço rural, na Maceió das décadas de 70, 80 e 90, para o espaço urbano cuja “expansão [...] é uma das causas que intensificam a hibridação cultural” (CANCLINI, 2008, p. 284). Ela produzia uma performance tensa – “performances [...] e arte corporal de artistas que [...] se recusam a produzir objetos colecionáveis” (CANCLINI, 2008, p. 303) –, desestabilizando as concepções utópicas dos pólos em (inter)ação.

Nesse sentido, a cidade de Maceió já abrigava, através de alguns de seus poetas, a vanguarda contraculturista. Atentemos para a assunção pública e (in)tensa de Lucy Brandão

---

<sup>50</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).

como bissexual declarada, consumidora de drogas e adepta do movimento *beatnik*. Não nos esqueçamos de que estamos tratando da década de 70 (inicialmente), quando a prática cultural dos repentistas encontrava-se dominada pelos homens, de preferência vinculada às tradições rurais. Lucy Brandão rompe com esse paradigma e realiza a ampliação das dimensões da prática do repente, forma canônica dessacralizada pelo transcurso histórico e pelos processos de re-semantização estética das formas clássicas da literatura oral do nordeste brasileiro.

A produção poética de Lucy Brandão não encontrou espaço para publicação, mas realizou-se através de intervenções performáticas, sem agendamento prévio, em diversos espaços maceioenses, fato que a caracterizava como repentista urbana. Segundo Kermode (1993, p.15), “a formação do cânone não é exclusivamente controlada pela categoria profissional dos letrados” e a vanguarda contraculturista vai fomentar política e socialmente os movimentos de abertura para novas formas de produção e acesso à obra de arte no cotidiano urbano partilhado com grupos diversos em Maceió.

Seus repentistas urbanos assumiam, politicamente, uma dimensão contestatória e libertária, desarticulando a “mudez” imputada pelo regime ditatorial das décadas de 60 e 80 – contradizendo a compreensão de que “os esforços didáticos reduziram a obra ao contexto, o formal ao funcional” (CANCLINI, 2008, p.136) –, Lucy buscava a ruptura com as forças coercitivas das estruturas de poder, de caráter extremamente doutrinário, escrevendo e atuando de forma transgressora.

Temos apenas um registro gravado em CD<sup>51</sup>, do início dos anos 90, dos repentistas de Lucy Brandão; pelo menos, trata-se de que temos conhecimento até o presente momento. Os demais poemas que analisaremos encontram-se registrados em seu caderno pessoal, hoje digitalizados por nós e disponíveis em formato eletrônico na Universidade Federal de Alagoas. Vejamos, então, a transcrição deste poema:

É [de] 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

---

<sup>51</sup> Cedido pelo artista plástico e primo de Lucy Brandão, Lula Nogueira.

Sigo eu semente e flor  
No alvorecer das manhãs brasileiras.

A expressão “manhãs brasileiras”, que encerra o poema, constrói uma tensão crítica entre sua referência ao programa radiofônico local trabalhado por Edécio Lopes, que divulgava a música popular brasileira durante a década de 70, e a reserva utópica nacionalista do Brasil como comunidade simbólica, pauta dos românticos e dos modernistas; já o termo “naus”, logo no início do poema, evidentemente, remete à cultura portuguesa, à tradição do colonizador entre nós. Há um levante formal nessa circunscrição conteudística que interpõe um olhar sobre dois momentos distintos da modernidade: o da expansão de fronteiras pelas navegações oceânicas e o da expansão de fronteiras pelas “ondas do rádio” (navegações eletrônicas).

É legítima a presença da cultura portuguesa nos sentidos de nacionalidade constitutiva e constituinte da identidade do povo brasileiro. Ela é herança não somente de tradições transplantadas como produto do processo de colonização, 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 uma e hoje. Lucy Brandão; nesse repente, atentando para o fato histórico da colonização; reconhece os significados que a cultura portuguesa realiza sobre o desempenho urbano na cidade de Maceió.

O uso das expressões “naus” e “manhãs brasileiras” recupera, ao mesmo tempo em que diferencia, o signo “tecnologia” como pertencente ao campo semântico de “modernidade”, revela o envelhecimento de projeto português no mundo contemporâneo, hoje ainda em desenvolvimento em suas colônias, com significativas intervenções de políticas transnacionais. “Naus”, recorrência poética à tecnologia do século XVI e à expansão do capitalismo para as Américas através do processo colonizador. Destacamos que foi Portugal o primeiro estado a se unificar na modernidade e se lançar para a conquista além-mar através das grandes navegações. Tal fato histórico está sendo observado poeticamente no repente de Lucy Brandão.

Retomando o repente de Lucy Brandão, cabe observar a marcação que o eu lírico estabelece entre a relação cromática “vermelho x azul”: inicialmente, vinculada às questões consanguíneas, ela reduz o significado à perspectiva aristocrática, no entanto, no século XX, essa relação estabelece outras perspectivas no imaginário popular, sobretudo, do vínculo do “vermelho” aos comunistas e do “azul” aos capitalistas. A presença lúdica das palavras e a

“atitude inscrevente” de Lucy Brandão vão conduzir o valor estilístico do repente para a construção de uma ironia, autorizando, inclusive, o complemento “ironia do cotidiano urbano”.

O uso poético de “manhãs brasileiras”, recorrência ao programa radiofônico (Rádio Difusora), conduzido por Edécio Lopes (representante da cultura tradicional e conservadora da cidade de Maceió, que dialogava intensamente com a cultura popular através da composição de frevos, originário de processos de hibridação na província de Pernambuco), emoldura o repente com a atualização dessa cultura tradicionalista. Ao mesmo tempo em que o levante de memória que esse programa faz com relação à cultura popular, o teor discursivo remete a uma formação ideológica vinculada ao comportamento acrítico, muito útil aos grupos hegemônicos do estado de Alagoas credenciados historicamente ao processo colonizador.

Há, no repente em análise, a consciência (já evidenciada nos poemas de José Geraldo e de Beto Leão) desses contraculturistas com relação aos significados das marcas de colonização na construção das identidades e em suas relações com a tecnologia (um dos signos mais marcantes da modernidade no mundo ocidental). O controle político dos meios de comunicação de massa pelo estado e pelas leis de mercado é problematizado por esses contraculturistas através dessa “atitude inscrevente”. Observemos Canclini (2008, p. 136):

Nos anos 60, o auge de movimentos democratizadores gerou a expectativa de uma arte que superaria seu isolamento e ineficácia vinculando-se de outro modo aos receptores individuais e mesmo a movimentos populares. O balanço pouco alentador dessas tentativas vai além de uma simples avaliação de suas conquistas.

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 à tradição conservadora a que os canais de mídia, aqui representados pela rádio, estão submetidos: estamos tratando, como bem referenciou Goffman e Joy (2007, p. 266), da primeira contracultura semiótica. E por abrigar essa natureza, quase sempre suas produções marcam posições metaliterárias.

“Manhãs brasileiras”, como signo poético no repente, estão referenciando criticamente a presença da cultura popular no espaço da mídia, porém, a perspectiva política adotada por esse programa e referendada por esse poema é de caráter doutrinário dos setores hegemônicos. Podemos afirmar que, através de sua “atitude inscrevente” (como poeta,

repentista e performer), torna-se crítica com a “teatralização do patrimônio” que, nessa medida,

[...] é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje. Essa é a base das políticas culturais autoritárias. O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. (CANCLINI, 2008, p.162)

Em se tratando de um repente urbano, uma interlocução *in loco*, não estaria Lucy Brandão fazendo um levante de conceitos atribuídos à Avenida da Paz, espaço urbano em que, provavelmente, poucos procurariam suas “sementes e flores”? Não estaria marcada poeticamente a posição dos excluídos que se rebelaram contra a concepção moral judaico-cristã? Não estaria o poema, com isso, reconhecendo a desobediência necessária à cultura do colonizador? Não estaria, metaforicamente, sendo reconstituída a historicidade do trânsito cultural do Atlântico sul, recuperando as aproximações e distanciamentos entre os lugares sociais da cultura política que os silenciam, através da Avenida da Paz (nome posto em função do final da II Guerra Mundial) e através de uma sintaxe que intensifica o ritmo poético? Não estaria Lucy Brandão estabelecendo um diálogo direto com a Grande Recusa contraculturista do pós-guerra? Cremos que sim, mas de forma que, ao mesmo tempo em que descreve a cena histórica, denuncia e critica sua coerência perversa. Interessante observar como Lucy Brandão usa o repente para se inserir na cena poética e, fazendo colidir vida e obra, contaminar o signo poético através de sua biografia contraventora.

Como poeta transculturadora, Lucy Brandão também vai problematizar as implicações entre a construção de uma identidade nacional e de uma identidade cultural, em crise na complexidade urbana de Maceió. O verso “entre cardeais e estações”, promovendo uma tensão dissonante entre seus significados, posto que, reivindicando “posições geográficas” (pontos cardeais) e o prédio do Arcebispado<sup>52</sup> (referência histórica dos significados da Igreja Católica em Maceió), em frente à Estação Ferroviária<sup>53</sup>, confere à estrutura formal do poema um enquadramento geopolítico da urbanidade maceioense.

A articulação dos signos; que vinculam poeticamente aspectos da identidade nacional trazida pelo texto, contaminada pela cultura portuguesa e católica, e a utopia urbana

---

<sup>52</sup> Tombado pela lei nº 4741, de 17 de Dezembro de 1985.

<sup>53</sup> Cabe a observação que, alguns anos depois, a Estação Ferroviária de Maceió foi palco para as *raves* de Natal e Ano Novo.

de alcançar o *status* de capital moderna; confere à tessitura estética do poema, híbrida em sua natureza, uma posição de alteridade com relação ao colonizador, mas também marca a vitalidade política dessa descendência por onde se forjaram os primeiros passos na construção de uma independência.

É posto que, por estas terras, outros povos já existissem. Da língua, que definitivamente marcará todos os espaços da “brasilidade”, à cultura eurocêntrica traduzida pela representação portuguesa, que incisivamente emoldurou as identidades durante todo processo de colonização (e de alguma forma ainda o faz!), formula-se uma “avenida de uma quase paz”<sup>54</sup> e “um quase pôr-do-sol”. Os projetos poéticos de Lucy Brandão, Beto Leão e José Geraldo problematizam a representação da consciência literária dessa base referencial como identidade, na medida em que a “atitude inscrevente” que esse grupo de contraculturistas valoriza, politiza tanto o *locus* estético em que eles se inserem como poetas transculturadores, como a recepção objetiva de seus leitores/espectadores.

A cidade, célula desse processo político de reconhecimento identitário, torna-se, em vários momentos da obra desses contraculturistas maceioenses, ponto de convergência dessa disposição estética. O movimento de “partir” e “vir” (construído no poema de Lucy Brandão), ao recuperar um trânsito transatlântico, historicamente realizado na construção das representações identitárias na América Latina, metaforiza o trânsito das tradições urbanas no exercício de seus poderes. A Avenida da Paz é passagem obrigatória por todos que acessam a beira-mar norte da cidade (Ponta Verde, Ponta da Terra, Pajuçara etc; região mais

---

<sup>54</sup> Avenida situada no centro da cidade, a beira-mar, assim nomeada em função do término da II Guerra Mundial. Fora chamada também Avenida Duque de Caxias. Por lá, até a década de 70, ocupavam-se, desse espaço urbano, os foliões de Carnaval, com seu tradicional corso, organizado pelas famílias tradicionais da cidade. Nessa avenida também se encontrava localizado o Clube Fênix (o mais tradicional da cidade até o início da década de 80. Na década de 70, foram construídos, com o *boom* do turismo em Alagoas, dois hotéis de grande porte, Hotel Beira-Mar e Luxor Hotel (pertencente a uma rede nacional), que trouxeram novos significados para aquela região. Artistas, intelectuais, *hippies*, homossexuais, surfistas e estudantes universitários costumavam se reunir na praia em frente. O consumo de maconha, no local, era comum (apesar da proibição e perseguição pela Polícia Federal). Os prédios são negociados pelo poder público e se tornam importantes órgãos da Justiça do Trabalho. Fernando Collor de Melo, durante sua administração na prefeitura entre os anos 80 e 90, revitaliza a pavimentação da praia e constrói algumas barracas que irão se tornar importantes abrigos e pontos para a população praieira das camadas mais populares. Durante a administração de Kátia Born, toda aquela perspectiva é mudada e as barracas são derrubadas sob pretexto legalista: a área pertencia ao domínio do Governo Federal. Trata-se de um momento em que os discursos partidários valorizam as referências ideológicas socialistas, mas atingem frontalmente essas camadas mais populares, seja inviabilizando o espaço para o lazer no fim de semana, seja restringindo as frentes de trabalho nessas barracas e nas da economia informal. O deságue do Riacho Salgadinho, um grande esgoto a céu aberto, é usado para captação de volumosos recursos federais e discursos eleitoreiros. O fato é que essa avenida torna-se um ponto de prostituição, no período noturno, para mulheres e travestis, gerenciados por seus gigolôs que, também, estão envolvidos com o tráfico de drogas e com o crime organizado.

privilegiada) e a região lacustre (Vergel do Lago, Pontal da Barra etc; região menos privilegiada).

Tal fato se encontra referenciado na imagem de “numa avenida de uma quase paz” que, geograficamente na cidade de Maceió, implica também um espaço de ocorrência diurna do forte fluxo de representantes do poder econômico e da burguesia local, cedido aos marginalizados no período noturno.

José Geraldo Marques, poeta, biólogo, pesquisador e ecologista renomado, no livro “Não sei quantas vezes adeus ou as novas cantigas d’ amigo e d’amor” (MIMEO, 1972 – 1974), tece, poeticamente, uma referência crítica ao transcurso histórico da herança transatlântica. Dentre as possíveis amostras líricas que evidenciam esse fato, destacamos:

segundo adeus

as praias ocuparão a geografia de sempre  
e nossos litorais alag(o)ados  
trarão coragens para as lembranças dos que seguem

jamais dormirá o luar em jatiúca.  
no ritmo sequencial dos sempre doze meses  
adormeceremos nós: sentinelas alados do futuro  
em cuja carne amargo fruto vivífico

de novo adeus – a boca é alagada pelo sorriso –  
riso de sal tecido  
liquefeito e aturdido

Importante observar, desde o título da obra, o diálogo tenso com o processo de colonização. O título de uma obra poética finca, em seu arcabouço orgânico, o que há de se considerar como definitivo ou revogar como latente. Primeiro, observamos a diluição da cultura do “adeus”, da “saudade”, que vai se mostrar pontuada no texto literário português desde o século XVI. José Geraldo vai problematizar, poeticamente, as fronteiras dessas construções líricas (a portuguesa e a nossa, em uma perspectiva da identidade nacional e cultural, concomitantemente), deslocando o eu poético para um outro lugar identitário, atualizado (contra)ideologicamente por uma pulsão independentista, instaurado a partir do romantismo e ressemantizado a partir do modernismo brasileiro, impregnado pela condenação histórica da colonização.

Em seu “primeiro adeus” (primeiro poema do livro em epígrafe), a indagação “que dizer do tempo perdido e imperdoado? / que dizer da tua mão – posta – cada vez mais em distâncias?” referencia abertamente a proposta da obra. Mais uma vez a marca

tipográfica<sup>55</sup> [ “alag(o)ados” ou “de novo adeus – a boca é alagada pelo sorriso<sup>56</sup> –”] vai importar para o signo poético, de forma transgressora para sua sintaxe poética, como assunção da cultura semiótica da Contracultura, recurso estilístico muito presente em sua obra para intensificar a captação dos significados. José Geraldo usa (in)tencionalmente esses recursos semióticos; observemos “alag(o)ados”, onde ele usa tais recursos de forma lúdica, pluralizando e multifacetando os caminhos da leitura. Essa atitude valoriza diretamente a escritura, o papel e o livro. Registramos a observação de Vera Romariz de ser José Geraldo, entre os poetas contraculturistas de Maceió, um escritor erudito e criativo por excelência, com invejável uso de procedimentos literários; sua poesia relê a tradição camoniana (“Os Luisíadas”) de uma perspectiva não canônica e a própria tradição histórica brasileira.

Em segundo lugar, ainda com relação ao título da obra, a recorrência direta aos primórdios da literatura portuguesa (“cantigas d’amigo e d’amor”, mais uma vez a presença significativa da marca tipográfica), vai emoldurar o texto com procedimentos metaliterários, pois

1. problematiza sua historicidade a partir do evento da modernidade, admitindo criticamente sua herança aristocrática e senhorial transplantada para a cultura brasileira durante o processo de colonização, fator de tensão da vanguarda contraculturista pós-60 (combate à condição senhorial de políticas culturais, inclusive acerca do cânone literário);
2. reivindica a atualização lírica dos significados da poesia trovadoresca (observemos a cultura dos violeiros e dos repentistas que ainda sobrevive em nossa região cultural e que se encontra legitimada por nossa tradição poética, em certo *locus* canônico), sobretudo no que diz respeito a suas qualidades erótico-estéticas, mesmo que modificada pela estética romântica e modernista.

Em “segundo adeus”, o eu-lírico assimila a tonalidade romântica, atualizada pelas manifestações modernistas, na representação da identidade nacional (pela contigência

---

<sup>55</sup> Tais marcas tipográficas sinalizam para a especial atenção que José Geraldo mantinha com o texto escrito e sua problemática existência na estratificação social. Jogando poeticamente com os símbolos, ele chamava atenção para o aspecto contraventor que o texto literário, também, pode instaurar quando posto sobre o branco do papel.

<sup>56</sup> Lemos poeticamente como referência ao “Paraíso das Águas” e “Cidade Sorriso”, duas denominações que a cidade recebeu.

metonímica Alagoas/Brasil *versus* Portugal), quando destaca sua geografia, sobretudo através da referência iconográfica: “jamais dormirá o luar em jatiuca”.

O poema deixa marcada a presença do homem que ocupa essa paisagem (“adormeceremos nós: sentinelas alados do futuro / em cuja carne amargo fruto vivifico”, denso em negatividade lírica<sup>57</sup>) e daquele que, desde 1500, ironicamente, encontra-se em trânsito: “trarão coragens para as lembranças dos que seguem / [...] / de novo adeus – a boca é alagada pelo sorriso – / riso de sal tecido / liquefeito e aturdido”. A experiência da arte tatuou a “estética da existência” na carne.

O eu lírico demarca claramente o desconforto daqueles que contribuem com o belo harmônico da paisagem a partir de sua identidade cultural, a partir da atitude invasiva dos que passam, mesmo que sobrevivendo com esse trânsito (como no caso dos violeiros e repentistas). Nessa perspectiva, o eu lírico questiona certo teor pragmático da interlocução poética predestinada aos violeiros e repentistas por estarem subjugados aos muros medievais dos castelos que cercam nossa produção como relação de consumo. A referência ao futuro marca uma atitude prospectiva, de avanço, incorporando imagens da tradição (“alados”) desarticulada pelo novo.

José Geraldo e Lucy Brandão denunciam, poeticamente, o engessamento do cânone – “o controle institucional da interpretação” (KERMODE, 1993, p. 14) –, através da manutenção da consciência opressora nas estratégias políticas e culturais fincadas em nossa região pela colonização eurocêntrica. A estetização da existência desses poetas contraculturistas, em cena ou no texto, constitui transgressão ao texto secular judaico-cristão (mantenedor da moral ocidental até a contemporaneidade), atingindo o sistema semiótico da cidade de forma a subverter a ordem de suas concepções a abrir trânsito para os novos experimentos.

Cabe retomar: “as praias ocuparão a geografia de sempre / [...] / no ritmo sequencial dos sempre doze meses / [...] / de novo adeus”. Carregado de negatividade lírica, esses versos demarcam uma contraposição às práticas de uma cidade que, como na partida de Portugal, continua olhando para o mar como projeção do futuro e condenação do passado, sem perceber a razão cronológica do tempo em sua complexidade histórica. O “adeus secular” ainda é visível no cotidiano do Paraíso da Águas como “novo”. Essa negatividade lírica

---

<sup>57</sup> Cf. Hugo FRIEDRICH, 1978.

interpõe a concepção canônica vigente de forma crítica e contrapositiva e, nessa medida, realiza a percepção de que

[...] no mundo moderno, que perdeu a crença no tempo linear e nos mitos que respondiam às contradições, que vive a história como mudança e soma de exceções, a ironia acompanha a analogia. Toda tentativa de buscar o manancial original, a fonte das correspondências, está corroída pelas transformações sem regras fixas da modernidade. (CANCLINI, 2008, p. 112).

Há uma visibilidade política que historicamente foi conferida para esses atores sociais da resistência que ocupam a geografia poética do litoral alagoano, cuja renda e sobrevivência perpassam por uma atualização da memória dessa cultura literária, herdeira da tradição medieval. Estamos nos referindo à tradição trovadoresca que veio impregnada nas “naus colonizadoras”. Segundo Mongelli, Maleval e Vieira (1992, p.29):

Chama a atenção o caráter dirigido da poesia praticada por esses trovadores, isto é, trata-se de cantigas cujos interlocutores constituem um pequeno grupo, muitas vezes feitas em parceria, na forma de “tenção” (desafio ou debate poético); frequentemente uma cantiga provoca a resposta de um ou mais poetas, e essas composições tomam o aspecto de apartes em um debate, passando assim a constituir um ciclo.

Ao transgredir a lógica dessa narrativa secular, Lucy Brandão, em sua estética da existência, assume uma atitude poética “inscrevente” da Contracultura. A sedimentação dessa tradição literária, em suas inúmeras traduções socioculturais, implantou um caráter econômico a sua *práxis* cotidiana que a poeta e *performer*, a partir da “Grande Recusa”, abdica como forma produtivista e lucrativa e passa a integrar como usufruto do ócio. Na contemporaneidade, não há resposta à provocação poética desses trovadores a partir de seu público (ela é forjada por outro companheiro, também repentista e violeiro) e a resposta esperada e obtida é apenas um trocado no pandeiro ou chapéu do cantador. O viés inicial das cantigas trovadorescas (de amigo, de amor e de escárnio e maldizer), acompanhando a cultura política da modernidade, capitalizou culturalmente, por exemplo, a Praia do Francês, em Marechal Deodoro.

Aliás, não há provocação; o poético, como dimensão comunicativa, perdera sua força interlocutória a partir do momento em que foi submetido à condição de subalterno e ressemantizado pelo cânone<sup>58</sup> como *bricolage* no entrelugar da cultura local. Ao

<sup>58</sup> [...] hasta cierto momento, quizás hasta la revolución romántica, la idea de canon ocupa todo el universo imaginario “culto” pero, poco a poco, va siendo recortada por un nuevo tipo de discurso, de la “crítica”, que fue pasando de su papel de vigilante del cumplimiento del canon a productor de canon ella misma ya sea ocupando lugares sociales de producción – la universidad –, ya compitiendo con los cánones previos y creando otros nuevos – el periodismo –. Modernamente, quiero decir desde mediados del siglo XIX hasta ahora, se han

problematizar esse trânsito dos significados culturais, José Geraldo questiona sua matriz histórica, sobremodo, toda cadeia produtiva do cânone e seus vínculos com o *establishment*. Revela-se aí, uma crítica ao uso da imagem alagoana como um “Paraíso das Águas”, espécie de discurso hegemônico que, atendendo a certa expectativa econômica do turismo, torna pretérita e periférica nossa capacidade de produção artística.

Reservada à circunscrição de uma elite letrada na Academia Alagoana de Letras, à determinação das considerações acadêmicas dos críticos universitários que, dentre poucos, priorizavam Jorge de Lima e Graciliano Ramos, e de todo um aproveitamento mercadológico e midiático em torno desses testemunhos de autoridade, a produção artística da vanguarda contraculturista alagoana ressentia-se da pouca divulgação junto ao público e à crítica. Lucy Brandão, com seus repentes urbanos, problematizou essa política coercitiva do cânone, inscrevendo-se libertariamente nos circuitos urbanos da cidade de Maceió. Beto Leão, para além de seu projeto poético e pictórico, se insere no projeto da televisão e do cinema brasileiro, permanecendo inédito. José Geraldo, diferentemente dos companheiros, hoje pesquisador atuante e ator social do mundo acadêmico, teve sua obra publicada e apresenta fortuna crítica considerável no contexto alagoano.

---

producido otros desplazamientos; el editor, que teóricamente es sólo un momento de la cadena productiva, en tanto interpreta el estado del circuito económico, produce canon y quizás con más fuerza que nunca, directamente – em los míticos editores personales, a punto ya de desaparecer –, indirectamente – a través de expertos, llámense “agentes”, “lectores”, “editores”, encuestadores, etcétera –. Por fin, los “vendedores” mismos producen canon, em la medida en que al ser los vehículos del punto de vista del “público” sugieren, mediante la técnica del rechazo, lo que “debe” ser escrito. (JITRIK, 1998, p. 28-29).

**3 “O HOMEM ABAIXADO EM SEU VALOR,  
BEIJA E AMA COM TERNURA SEU ROBÔ”:**

**o protagonismo estético, os diálogos urbanos e o elastecimento do cânone**

*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*

**Maria Lucy Brandão Maia Gomes**

Beto Leão, José Geraldo e Lucy Brandão alcançam singular visibilidade no processo de crescimento urbano da cidade de Maceió, sobretudo nos circuitos por onde a classe média da cidade transitava nas décadas de 60,70 e 80. A produção literária e a atitude libertária desses poetas circunscreveram uma amostragem dos eventos estéticos-políticos da (Contra)cultura e seu protagonismo consolidou um diálogo entre os artistas locais.

Esse protagonismo implicou romper com o circuito intramuros da literatura local, com o *bureau* e com a exclusividade das palavras como recurso expressivo. Eles construíram uma intimidade urbana, aproximando “cultura pública” e “vida pública” nos momentos policialescos da ditadura, sendo que “uma boa vida pública é inerentemente um pedaço de teatro, também, interpretado por artistas e espectadores, e suas formas arquitetônicas (ruas, esquinas etc.) assumem o caráter de palcos teatrais” (WILLIAMS, 2008, p.37). Arriscaram tornar “estético-interpretativo”, o que, pelo *establishment*, deveria permanecer “estético-consumível” no cotidiano da cidade.

Essa vanguarda poética revela a cumplicidade de seus sujeitos-artífice com a destituição do *status* hegemônico da palavra escrita, vista por alguns deles como opressora da experiência formal. José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão acentuam a presença das diferenças que as formas artísticas revelam na representação da “verdade poética” e, assim sendo, seu sujeito-artífice experimenta, no processo composicional, o protagonismo libertário. Vivendo a própria produção poética, essa vanguarda contracultural entendeu que

[...] a arte faz inevitavelmente parte do que existe e só como parte do que existe fala contra o que existe. Esta contradição é preservada e resolvida [...] na forma estética, que dá ao conteúdo familiar e à experiência familiar o poder de afastamento. É essa contradição que decide sobre a qualidade da obra de arte, da sua verdade. (MARCUSE, 2007, p. 44)

Os olhares lançados sobre o objeto em questão, até aqui, evoluíram na seguinte perspectiva:

1. A compreensão da gênese da Contracultura em uma dimensão global e sua apreensão pelos projetos poéticos de José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão como representantes dessa vanguarda no tecido social maceioense e
2. A hibridação das formas artísticas a partir de processos transculturadores promovidos por esses poetas através de uma “atitude inscrevente”

manifesta em uma poética extramuros, como experiência urbana de seu protagonismo estético.

A compreensão das intervenções desses projetos poéticos sobre o tecido social maceioense evidenciou a consciência desses poetas dos significados que estavam sendo construídos para o “controle institucional da interpretação”. Estaremos, assim, delineando o teor qualitativo que a ação vanguardista desse grupo conferiu ao elástico do cânone e, nessa medida, à produção artística considerada como periférica, pois

[...] no cabe duda de que la mera mención de la palabra canon arrastra de inmediato otra palabra, marginalidad, que parece ser-le no solo complementaria sino también subordinada; en ese sentido, ésta no termina de comprenderse sino en relación com aquella. (JITRIK, 1998, p. 19).

Esses sujeitos foram capazes de construir modelos de ruptura com a classe social à qual pertenciam por terem migrado de um estrato social hegemônico; isso os colocou em um espaço a partir do qual assumiram posições críticas em relação ao *status quo*. Nessa medida, observando Canclini (2008, p. 37), reconhecemos que “essa ‘disposição estética’ [...] se adquire por pertencer a uma classe social”, cujos recursos econômicos e educativos são favoráveis. Uma nova modulação de marginalidade delineou-se com relação ao *establishment*, posto que a dissidência promovida pela “Grande Recusa” problematizou o cerne do modelo central e seu sistema de valores e arbítrios.

Esses poetas se desvincularam politicamente de sua classe social e marcaram a identidade do grupo esteticamente, circunscrevendo uma nova zona de fronteira com os poderes das tradições. Contudo, ainda que esses poetas quisessem destituir o poder hegemônico e excludente das palavras, reconheciam seu valor através do próprio poeitar. O universo expressivo não as suprimiu, mas ampliou sua capacidade potencial de convivência com outros códigos.

A comunicabilidade na cidade estava na mira da reorganização do protagonismo do *establishment*, sempre atento ao empoderamento de grupos contraideológicos. O alto controle da ditadura militar exemplifica essa preocupação e o crescimento coercitivo e doutrinário da indústria cultural deixa claro sua intervenção. Segundo Canclini (2008, p. 288-289),

[...] as identidades coletivas encontram cada vez menos na cidade e em sua história, distante ou recente, seu palco constitutivo. A informação sobre as peripécias sociais são recebidas em casa, comentadas em família ou com amigos próximos. Quase toda

a sociabilidade e a reflexão sobre ela concentra-se em intercâmbios íntimos. Como a informação sobre os aumentos de preços, o que fez o governante e até sobre os acidentes do dia anterior em nossa própria cidade nos chegam pela mídia, esta se torna a constituinte dominante do sentido “público” da cidade, a que simula integrar um imaginário urbano desagregado.

Maceió, entre as décadas de 70 e 80, vivia essa subtração do convívio imediato, do corpo-a-corpo, de seu pulsar cotidiano. Essa reestruturação do tecido social maceioense põe em ebulição a dinâmica cultural local e, nessa medida, acentua o descompasso entre o acesso às produções artísticas e os processos de modernização, já constatado por Canclini (2008) ao estudar outros fenômenos na América Latina: “as cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes” (CANCLINI, 2008, p. 15).

O protagonismo estético aqueceu uma forma muito singular de “solução poética” que provocara a adesão de outros sujeitos e outros projetos. Os artistas vão- se comunicar entre eles, constituindo uma força interativa, dialogada, dos próprios projetos; optarão por um lirismo, ainda que dissonante e moderno, tecendo aproximações significativas com a nova tradição cosmopolita que o moderno impunha, sem esquecer o tom da aldeia. Do lugar de onde produzem, reverenciam os poetas em uma fronteira estética que colidia com o *mundo da vida*, interpretando uma existência poetizada pela irreverência e pelo anti-conformismo.

Uma lírica de caráter metassocial registrou a rede de intercâmbios que revitalizou a cultura local. Esse protagonismo estético estabeleceu uma rede entre os poetas da cidade, uma rede de trocas poéticas, uma intimidade lírica que se revelou autônoma e “inscrita” em uma dimensão que só cabe à arte. Lucy Brandão, em agosto ou setembro de 1988, se dirige a *Zé Geraldo Nepomuceno*:

Erótico

Amigo emotivo

erótico

ecólogo

Eira e beira de todas as fronteiras

Ida e volta de onda foi

do que já viu

do que sentiu

A 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  
 Da natureza afinal  
 Estamos aqui na ativa  
 no movimento pela vida  
 Vivendo ao natural.

Estamos diante de uma lírica que reverencia, em sua forma, um “descritivo de valores e importâncias”: uma “lírica de reconhecimento”. Lucy Brandão, sem perder a tonalidade crítica e um ritmo poético alcançado por entre sons e sentidos, desde o título, mimetiza a qualidade erótico-estética contracultural, por nós já referenciado em Marcuse (1968; 1969). Esse procedimento mimético já tinha como referência a “atitude inscrevente” de José Geraldo em seu protagonismo estético em Alagoas; poesia irreverente e de qualidade, posicionamento crítico com relação ao cenário ecológico urbano e história não faltaram nos quadrantes poéticos do trabalho de Lucy Brandão.

A forma do poema *Erótico* não inscreve “o sujeito lírico”, tão pouco o “sujeito histórico”, como cúmplices de uma atitude burguesa de especulação sentimental. Segundo Marcuse (2007, p. 56),

[...] a forma estética, em virtude da qual uma obra se opõe à realidade estabelecida é, ao mesmo tempo, uma forma de afirmação através da catarse reconciliadora. Esta catarse, na qual a afirmação se impõe, é um acontecimento mais ontológico do que psicológico. Baseia-se nas qualidades específicas da própria forma, na sua ordem não repressiva, no seu poder cognitivo, na sua imagem de sofrimento que chegou ao fim. Mas a “solução”, a reconciliação, que a catarse oferece, também preserva o irreconciliável.

Lucy Brandão, nessa perspectiva, afirma: “tua palavra não exala cheiro de cloro”. A reverência qualificada ao poeta José Geraldo mantém incompatível a “estética da existência” defendida por essa vanguarda contracultural, com valores mercantilistas e depredadores da natureza. O tratamento formal, por outro lado, reconcilia-se com uma lírica afirmativa: “uma lírica do reconhecimento”. Maceió encontra-se presente na lírica de José Geraldo, pois:

- a. foi restituída, simbolicamente, sua participação de ecologista combativo contra a implantação da indústria química, hoje chamada Triken (“a altura de sua voz / tem verde vivo”);
- b. foi observado o olhar crítico sobre a presença histórica do colonizador português (“Eira e beira de todas as fronteiras”);

- c. foi ressaltado seu compromisso acadêmico com a luta contra a opressão (“Sua tese ambiental / tem plano de vida / sururus nas barrigas”);
- d. foi registrado seu “marítimo” dos caminhos poéticos (“Irmão do tear”).

Vejamos, agora, Lucy Brandão dirigindo-se poeticamente a Beto Leão:

Elegia amiga

Vim com tuas palavras místicas  
 Te vejo árabe  
 vivo tua imagem  
 Homem criativo  
 mestiço massa com raça  
 no plim plim global  
 Poliglota da arte  
 figura de eternas ondas  
 com aura de camaleão  
 Al leão  
 Te amo de cara miscigenação  
 Mágico mago do se dar  
 no dó-re-mi a mim  
 Moço criativo  
 Razão de Mar-ce-ió  
 ser teu seio tão só  
 Bandoleiro de Quebrangulo  
 Te engulo  
 Te gosto irmão

Lucy Brandão inscreve o trânsito formal do poema remetendo o eu lírico a uma “chegança”: “vim com tuas palavras místicas”. Em declaração aberta pela cidade (resgato esse fato pela memória), Lucy Brandão “culpava” Beto Leão por sua “vocação poética”. Confesso que não me senti provocado a compreender suas razões; apenas intuo um conceito por ela defendido e por Beto Leão posto em duas significativas imagens interpretativas da modernidade: a primeira, “um aglomerado que barulhava o silêncio dos martírios” (ver apêndice, “apenas o mar era azul”) e, a segunda, “por dentro da caixa olho / retine a palavra íris” (ver apêndice, “a inversão de Orfeu”). Ambas as imagens foram registradas em composições intertextuais com projetos de alagoanos Graciliano Ramos e Jorge de Lima. Lucy Brandão, sendo lida como presença sgnica no cotidiano maceioense, recupera tais imagens inquietas: ela era repentista urbana e *performer*.

Como fica então o verso “Al leão”? Parece-nos que Lucy Brandão infere a sigla de Alagoas, associando-a, no nível sintático, ao símbolo de força (leão), arbitrariamente recorrente ao símbolo do brasão de Pernambuco. Um quadrante poético de inspiração histórico-política que, também, se refere ao sobrenome do poeta, uma irônica alusão ao caráter

tradicional do “nome de família”. Em seguida: “te amo de cara miscigenação”. Por dentro da estrutura morfossintática, signos poéticos que disputam a composição: um processo de qualidade transculturadora. “De cara”, expressão muito utilizada pelos contraculturistas, significa “sem ter feito a cabeça”, ou seja, “sem ter consumido nenhum produto entorpecedor”. Quando associado a “Te amo”, esse é o sentido adotado; todavia, em “de cara miscigenação”, a expressão “de cara” implica o sentido “de grande valor” ao misturado, híbrido.

Novamente, avançando pelas marcas inter-cambiantes das palavras dos repentes urbanos de Lucy Brandão, em processo de hibridação, observamos nos versos “com aura de camaleão / **AL** leão”, um cruzamento da relação morfossintática em sua dimensão gramatical com a sintaxe poética reivindicada pelo poema. Esse procedimento mimético intui que “qualquer hipótese que se inspire na *motivação* da palavra deverá levar em conta essa intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite” (BOSI, 2000, p. 49). Lucy Brandão lê a habilidade de Beto Leão de misturar os materiais poéticos, seja através das palavras, seja através das tintas, seja através dos sons, ou, até mesmo, através da mistura dos materiais.

Todavia, essa provocação revela que há um reconhecimento de Lucy Brandão, uma intimidade formal, com a poesia de Beto Leão, pois ambos:

- a. misturavam a linguagem verbal e a não verbal (Lucy Brandão inscrevia sua poesia por entre sua corporalidade oral com as *performances* abrigando seus repentes urbanos, enquanto Beto Leão transitava pelas artes pictóricas e os versos – “vivo tua imagem”);
- b. encontravam soluções poética nas dissonâncias (Lucy Brandão inscrevia-se poeticamente em pautas urbanas estáveis, para desconstruir seu teor ritualístico das tradições, enquanto Beto Leão inscrevia-se, dessa mesma forma, para corromper a regularidade formal entre o verso e o traço);
- c. abrigaram quadrantes poéticos pelo trânsito de uma negatividade lírica própria da modernidade (Lucy Brandão inscrevia sua “estética da existência” na poética extramuros que produzia através de sua corporalidade oral, mobilizando o evento estético, ao extremo, à desobediência ao caráter doutrinário e dogmático da tradição, enquanto Beto Leão, por exemplo, produzia sua “lírica das sombras”);

- d. questionaram significativamente a hegemonia da “escrevência”, portanto, o *locus* elitista do livro, adotando uma “atitude inscrevente” criativa, politizada e híbrida.

A recorrência conceitual, que os projetos poéticos de Lucy Brandão e Beto Leão intuem, desacata a poética intramuros na medida em que, segundo Rama (2001, p. 288), desafia a “cidade letrada” que,

[...] com exclusivismo confiscatório, apropriou-se do exercício da literatura e impôs as normas que a definiam, fixando quem podia praticá-la. Salvo em poucos momentos, posteriores a fortes comoções sociais [...] é a “cidade letrada” quem conserva ferreamente a condução intelectual e artística, a que instrumenta o sistema educativo e que estabelece o Parnaso de acordo com seus valores culturais. [...] O crescimento das cidades e as [...] comoções sociais aumentaram vertiginosamente os estatutos dominados e equilibraram a ação homogeinizadora da “cidade letrada” sobre a sociedade intra-muros [...].

Lucy Brandão sentencia: “poliglota da arte”. Ela ressalta sua habilidade em lidar com o diverso das linguagens artísticas: “aura de camaleão”. Mestre da hibridação: “miscigenação”. Lucy Brandão, no poema *Não venci*, analisado por nós, intercalou o verso: “Incrível raça sem raça”. Beto Leão está fora dessa classificação: “mestiço massa com raça”.

Assim como Lula Nogueira recuperou a memória de Lucy Brandão em sua tela, em fluxo interativo com essa vanguarda, Romariz (2008, p. 55-56) publica um poema produzido em 1979 e revisto em 2007:

Poemeto do eco pro Beto Leão

Ontem  
Um ontem tão longe  
Seu olhar menino  
Flauta doce  
Entoava poemas  
Melodias?  
Do melhor de nós

Acariciarei meu gramofone  
Para que cante seus sons  
Cyberdoces  
Pedirei a minha cadeira de balanço  
Que se retilinize  
Para receber seu corpo sem sinuosidades  
Direi aos arco-íris dos sóis de nossas lagoas  
Que me devolvam  
O eco de sua imagem  
Duplicada

Beto  
 Completo de si mesmo  
 De imagens e verbos encantados  
 O meu poema antigo  
 De versos esbranquiçados pelo tempo  
 De palavras-bilros  
 Pede licença para entrar em seu cordão  
 Encarnado do sangue dos nossos  
 Azulado dos loucos sonhos do artista  
 Que sempre foste  
 Com um certo jeito de cantar  
 Sem gritos  
 Flauta doce  
 Em pianíssimo jeito de ser  
 E sonhar

Romariz (2007, p. 11) não integrava esse momento de vanguarda e afirmou que tinha “a honra de [se] inscrever em uma tradição de acadêmicos”, apesar de ter sido contemporânea de Beto Leão e de José Geraldo, tendo participado de Festivais de Música e de poesia com ambos. Contudo, segundo ela, se sentia “distante, careta e encantada” diante dos mestres da Contracultura. Poeta, pesquisadora e crítica de literatura sempre fora sensível à produção de arte em Alagoas; seu avô e seu pai foram a grande referência de uma intimidade com a arte e com a poesia. Uma herança? Uma disposição estética adquirida através do convívio, pelo menos. O poema dedicado a Beto Leão é uma consequente declaração de amor por aquele que, a partir de sua “Grande Recusa” não pertencia a essa tradição mas, no seu entender, a renovava brilhantemente.

Se falamos consequente, é porque o reconhecimento de Romariz (2008) dessa produção artística do poeta contraculturista implica sua “inscrevência” na interpretação estética do campo maceioense, revelando uma sensível acuidade de sentidos. Em discurso de posse na Academia Alagoana de Letras (ROMARIZ, 2007, p.16), afirma que os poetas servem “para dizer a palavra que não está na cidade oficial; para contar histórias incontáveis, para driblar os limites da vida e da morte”. Não oficial pode significar “não previsto” (construção inusitada) ou “não prescrito” (construção contraventora). Em todo caso, ela registra a presença não oficial da cidade na nova poesia; seu registro é feito no instante do reconhecimento dos contraculturistas pelo cânone da tradição.

Os poetas empenham-se em denunciar que não existimos em uma sociedade livre, portanto, sua poesia representa o reconhecimento de uma repressão e uma distorção potencial entre nós. Essa representação só pode ocorrer numa forma “alienante”, pois, “o mundo da arte é o de outro *Princípio da Realidade*, de alienação – e só como alienação é que a arte cumpre uma função *cognitiva*: comunica verdades não comunicáveis noutra linguagem; *contradiz*”

(MARCUSE, 2007, p. 19). Beto Leão é poeta e empenha-se na produção “de imagens e verbos encantados”.

O eu lírico do poema de Vera Romariz assume que Beto Leão “flauta doce / entoava poemas / melodias? / do melhor de nós”. Não se pode esconder que, na bagagem, esses contraculturistas levaram, ao recusarem a cumplicidade com o projeto do *establishment*, a disposição estética de sua classe social. O poema declara estar, na doçura da dimensão acústica, o melhor dessa tradição; e tal dimensão integra a composição do signo, pois esse, “enquanto junção de certos pensamentos a certos sons, é um fenômeno histórico e social” (BOSI, 2000, p. 49). Observamos, nessa medida, a recorrência ao uso dos semas “gramofone” e “cyberdoce”, que nos parece referendar certa hierarquização do conceito de modernidade através do tempo poético.

Para Canclini (2008, p. 15)

[...] até meados do século XX [...] a cidade é o oposto do campo, ou um tipo de agrupamento extenso e denso de indivíduos socialmente heterogêneos. Nas últimas décadas, tenta-se caracterizar o urbano levando em conta também os processos culturais e os imaginários dos que o habitam. As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes.

Beto Leão viveu a reconfiguração desse conceito, em Maceió, em sua dimensão extramuros. No poema, Romariz (2008) afirma liricamente: “darei ao arco-íris dos sóis de nossas lagoas / que me devolvam / o eco de sua imagem / duplicada”. Destacamos o símbolo de o arco-íris ser iconográfico para o movimento *gay* internacional. A relação intertextual com a obra inédita de Beto Leão nos reserva uma interpretação de base intuitiva de Romariz (2008) que, nesse poema, revela uma intimidade poética reverente com os versos de Beto Leão; e ele assim se expressa sobre a imagem:

a construção do arco-íris  
 nada alicerça  
 e alicerça e tanto  
 – alicerce ao vento –  
 e aos olhos de quem o vê  
 – alicerce por dentro  
 por dentro da caixa olho  
 retine a palavra iris  
 primeiro o arco desfeito  
 pra construir o arco-íris

Alicerçados pela mesma base da tradição, seus projetos realizam *locus* diferentes, portanto, uma “atitude inscrevente” também diferente. A “inscrevência” é a ampliação

política e dinâmica da estabilidade e regularidade da atitude criativa, isto é, ela subverte a ordem da criação a partir da conduta do sujeito artífice. A “atitude inscrevente” de Beto Leão é “alicerce ao vento”, ele não se circunscreve dentre os limites da “escrevência”.

Romariz (2008), em seu poema, articulando atitude criativa e atitude intelectual, desenha a forma do poema em perspectiva metonímica; observamos tal fato a partir do título: “Poemeto do eco pro Beto Leão”. A solução poética que ela apresenta equaciona a capacidade mobilizadora do projeto poético de Beto Leão por sua representatividade como poeta, protagonista estético do enfrentamento da burguesia maceioense, cuja produção literária intramuros reserva-se ao *bureau* e aos mercados editoriais.

O campo maceioense insinuava que os poetas deviam adotar uma posição política; Romariz (2007, p. 12) usa pela segunda vez o vocábulo “inscrever” e afirma que “ensinaram que [ela não iniciara] nenhuma tradição, o que [a fez inscrever-se] em uma tradição que [prezava] bastante: a da humildade do conhecimento novo”. Romariz (2008, p. 55-56) pede licença para “entrar no cordão encarnado do sangue” dos versos deles. Trata-se de um poema que aprecia o projeto de Beto Leão, poeticamente.

Beto Leão (1988) também não deixou por menos e prestou sua homenagem poética. Sua inspiração dirigiu-se liricamente a Lúcia Guiomar, poetisa alagoana. Vejamos:

Mote I

– Que reta curva-se e alonga nossas distâncias?  
 Amo-te longa / obtusa  
 E longamente teço formas  
     De deter-te / desenhar-te  
     Dedilhar-te acordes  
     Memórias e versos  
     Em nossos portos inseguros.

– Que curva curva-se em meus ombros  
 Na véspera dos meus quarenta  
 E como retas entre si  
 Definem-se longe de mim?

Fim de festa que organizamos  
 – Nosso bandolim aqui  
 Nosso par de algemas ali...  
 Bandidos que somos, mulher  
     – Exótico souvenir

Assim pouco a pouco  
 – Despudoradamente  
 Nos dividimos  
 – Corpos que amamos um do outro  
 Nus  
 – Divinamente vivos

Beto Leão rompe com sua forma enxuta, minimal, de poucas palavras para compor tais encantados versos. Sua musa inspiradora também se encontrava “inscrita” na dimensão estética maceioense e provocava a atenção desse poeta com forte dose de sensualidade. Para cantá-la em versos, Beto Leão traz suas habilidades artísticas: “desenhar-te” (ele era pintor) e “dedilhar-te” (ele também era músico). O sujeito artífice fez questão de impregnar a lírica de sua criação com a representação das habilidades do poeta. Não poderia faltar um pouco de dissonância e negatividade: “fim de festa que organizamos / nosso bandolim aqui / nosso par de algemas ali...”.

Lucia Guiomar não inspirou apenas Beto Leão; José Geraldo (1974, p. 39-41) também foi impelido a trazê-la em seu poetar:

décimo sexto adeus – variação sobre tema de drummond

para lúcia guiomar

amiga, lhe dou de presente  
sua ausência prevista  
na ausência que me pressente  
“porque de tudo resta um pouco”

resta um pouco da tua voz não ouvida em meu ouvido  
porque de tudo resta um pouco  
resta um pouco do teu instante  
não acontecido no meu corpo  
porque de tudo resta um pouco  
resta um pouco do teu olho na minha boca – ainda  
e da madrugada finda  
resta o fim da madrugada  
porque em tudo restas (pouco a pouco)  
e até no pouco restas (pouco muito pouco)  
e até no pouco resta um pouco do muito que me restas.

resta um pouco do teu sorriso aguardado no meu pescoço  
e no bolso esquerdo do meu corpo tu me restas – um pouco:  
resta um pouco do aeroporto  
no avião que tu levas  
e de gaiivotas no porto  
e de saudades nas pedras.  
resta um pouco de nossas queixas  
nos queixos de nossos filhos  
e de infernos restados  
nos paraísos perdidos.  
do futuro resta um pouco  
no futuro em que me entrego  
porque de tudo resta um pouco.

do que é doce do que amarga  
resta um pouco:

no que é amargo resta um pouco do que adoço  
 e no doce resta um pouco do que amargo  
 pois eis que se instala solene multiplicação  
 em cada pouco de pouso  
 sejamos vôo ou chão.

porque de tudo resta um pouco de tudo.

Verificamos a “ausência” como recorrência temática nesse poe­tar de José Geraldo. Pelo nosso viés interpretativo, toda ausência redundava em uma repressão. Separados poeticamente, José Geraldo e Lúcia Guiomar eram ausências interessantes para eternizar os silêncios das vozes que poderiam ter sido ouvidas. Esse poema é a expressão de um ressentimento, não entre os poetas, mas da dilaceração existencial de suas potencialidades e incongruências na *práxis* social: “resta um pouco do teu sorriso aguardado no meu ombro”. A forma do poema inspira, ressaltando a ausência, a presença de uma necessidade, seu desejo de libertação: uma possibilidade de transformação.

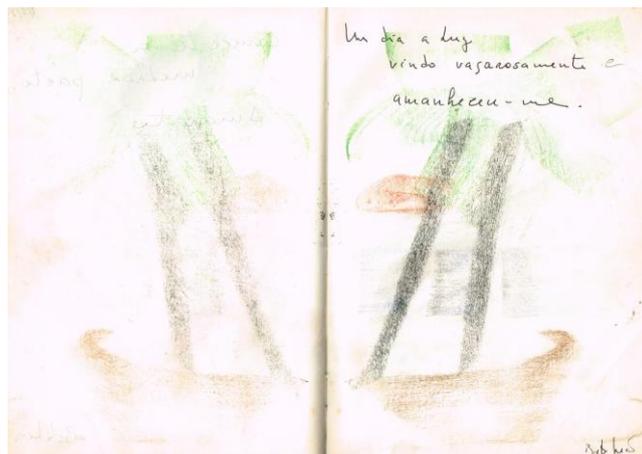
O que em Beto Leão encontrava-se consumado, em José Geraldo permaneceu necessário. No entanto ambos verificaram problemático: Lúcia Guiomar era uma presença poética no cotidiano da Contracultura alagoana. Para Beto Leão, “bandidos que somos”. Para José Geraldo, “vôo ou chão”. Verificamos, no Dicionário de Mulheres Alagoanas, seu verbete por Santos (2007, p. 201):

Inquieta e dona de uma sensibilidade artística exarcebada, participou decisivamente da inquietação das gerações de 60 e 70 em Alagoas. Vivenciou vários movimentos de vanguarda e da efervescência cultural da época, numa ocasião em que o país atravessava momentos de profunda repressão e a arte mergulhava na clandestinidade para sobreviver às forças repressoras.

O registro reconhece a participação de Lúcia Guiomar no protagonismo estético de enfrentamento do *establishment*. José Geraldo buscou o intertexto em Drummond (1973, p. 102). Importante registrar que esses diálogos poéticos retornam a uma tonalidade estético-formal mais próxima da tradição; por isso acreditamos que houve a construção de um “entre lugar” discursivo que abrigou os diálogos desses poetas, fossem eles mais atrelados à tradição intramuros, fossem eles protagonistas das poéticas extramuros. Essa questão poderá ser resolvida em pesquisas futuras.

Romariz (2008) interpretou discursivamente aquilo que José Geraldo teceu em seu poe­tar: “para lutar com palavras, disse Drummond, mal nasce a manhã”. Não podemos deixar de observar essa recorrência temática, também, em Beto Leão:

**Figura 37-Poema Pictórico de Beto Leão sobre a relação entre poesia, palavra e manhã**



Fonte: Leão, [199-]

A cumplicidade entre os poetas alagoanos foi de fundamental importância para desarticular o endurecimento da repressão às atitudes libertárias da vanguarda contracultural. Essa realização não era uma resposta às políticas partidárias locais; sem necessariamente excluí-las, ela constituiu uma atitude estética de enfrentamento às políticas conservadoras do cânone em suas especificidades locais: “uma atitude inscrevente”. Nessa medida, a “Grande Recusa” desses artistas fomentou o debate sobre a autonomia da arte como estratégia revolucionária e ampliou a prática de uma poesia como “corporalidade oral”.

A nova dimensão política, que esse movimento atingiu, expandiu os circuitos que registravam os eventos de suas relações com o imaginário local e com os meios de materialização de sua memória. A arte, assim, torna-se para o sujeito contraculturalista o *locus* de apropriação das utopias como movimento democratizador e realização formal de sua existência como sujeitos transgressores, que se dá na forma de um evento estético. Para a compreensão de *evento* estamos considerando o sentido que Bosi (1988, p.276) confere ao termo:

O evento, aquilo que me sobrevém, a mim e em mim, constitui-se como uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla, e que a forma só aparentemente encerra nos seus signos e símbolos.

A forma estaria para o evento assim como o nome-identidade de um homem está para a existência, plural e fluida, sua vida pessoal. A forma do poema e o nome do sujeito: claro enigma, ambos; ambos aparência e problema.

Essa vanguarda problematizou, então, os caminhos da (trans)formação das linguagens artísticas para protagonizarem sua recusa aos modelos do *establishment*. A “Grande Recusa”, que José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão fomentaram em Maceió,

buscava “o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética” (MARCUSE, 2007, p. 9). Essa forma estética se materializou na existência desses poetas e integralizou seus projetos no cotidiano urbano maceioense. Tais sujeitos se tornam dissonantes diante das tradições e, na perspectiva de uma *práxis* poética revolucionária, disponibilizarão a própria existência para construir sua autonomia, sobretudo, quando reconhecem que “a arte pode preservar a sua verdade, pode tornar consciente a necessidade de mudança, mas apenas quando obedece à sua própria lei contra a da realidade” (MARCUSE, 2007, p. 36).

Nessa medida, a chegada dessa (Contra)cultura ao cotidiano maceioense ressalta a dissonância com os valores e costumes experienciados nesse tecido social. Podemos mesmo afirmar que essa experiência buscou uma compreensão alternativa de solução simbólica para o protagonismo do acesso à obra de arte através da arte na vida. Eles escreveram com a própria pele o novo caminho.

### **3.1 “O mistério da rua ou da lua”: da poesia como corporalidade oral a construção de uma poética extramuros**

Beto Leão, José Geraldo e Lucy Brandão trazem, poeticamente, para a cena, um jogo entre identidades e diferenças como experiência fundante da “Grande Recusa” em Maceió. A linguagem avança em direção de uma aniquilação de limites doutrinados e doutrinários, sobretudo, contradição fundamental com a constituição de uma arte de vanguarda, que “cria novas formas para abolir a natureza da linguagem – em outras palavras, inventar para destruir” (MENEZES, 1994, p. 85). Nessa medida,

[... o futuro utópico se põe enquanto lugar e tempo em que se possa realizar a interferência sem intermediações da obra de arte na realidade, onde a linguagem incomum da arte tenha condições de reverberar na própria vida. A fusão arte-vida, portanto, além do projeto de aniquilamento da linguagem, carrega a idéia da modificação da linguagem pela obra artística. (MENEZES, 1994, p. 85).

Uma corporalidade da poética oral instala-se na realização dos eventos estéticos que entrecruzavam realidade e poesia neste cotidiano urbano com a força de uma fusão entre a arte e a vida; os poetas saíam dos gabinetes e tomavam as ruas mobilizando o público. O uso do corpo e da voz para a veiculação dessas formas poéticas redimensionava a autonomia do texto em relação à obra, isto é, a lógica escrevente contaminava-se com a elaboração performancial e a participação *in loco* de outros elementos não textuais do sistema problematizados pelas “relações entre a representação e o vivido” (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

A presença cênica desses poetas transculturadores (performáticos e visuais) intuía as mudanças das estratégias de acesso à produção de expressão literária como um enfrentamento crítico à resistência cultural historicamente cristalizada. Essa atitude era lida como movimento de uma tendência da modernidade oriunda de centros de maior prestígio e complexidade urbana (metrópoles e capitais) para outros de perfil interiorano ou rural. Havia certo culto à teatralidade mobilizado pela percepção sensorial do espetáculo como politização do fato estético.

Nesse momento, Beto Leão e José Geraldo, representantes dessa vanguarda, eram migrantes de outros centros urbanos do interior de Alagoas, onde a resistência cultural aos fluxos de modernização era fator do controle político da opressão. Damos abaixo seguir o depoimento de Luciano Carvalho de Queiroz (ver Apêndice D)

José Geraldo estudante de Veterinária na Universidade Geral de Pernambuco, o Pai dele Engenheiro que era Prefeito aqui da cidade de Santana do Ipanema e ele como estudante na época da ditadura, ele era também um revolucionário, né? Ele fazia discurso nas praças do Recife, juntava gente começava a gritar contra o Governo e de repente vinha a polícia ele corria, prendiam todos menos ele, ele sabia sair direitinho, nisso ele antes de terminar o curso de Veterinária, quando a coisa tava, a ditadura aumentando, o Pai dele, como Político e Prefeito, mandou ele pros Estados Unidos, ele estudou na Universidade de “Harva”, “Harvar”; [...] Harvard, passou uns dois anos lá, depois voltou concluiu o curso dele de Veterinária na Universidade Federal de Pernambuco e o grande éééé... Primeiro susto grande que ele fez no, ao Pai foi que, o Pai era contra as atitudes dele como político e do governo, na formatura dele lá no Recife no Teatro Santa Isabel, todos na mesa as autoridades todas, ele foi quem fez o, ele foi o orador da turma dele, sabemos que depois da, o orador tem que cumprimentar todas da... da mesa, né? Como eram todos autoridades e da época da ditadura escolhidos pelo Governo, né? Ele fez o discurso e desceu-lhe o pau e aquilo a platéia se chocou, né? [...] E o Pai dele principalmente que estava lá, nem o Pai ele cumprimentou, então aquilo pra ele, então ele veio pra Maceió colocou um consultório dele Veterinário na Pedro Monteiro, vizinho a casa da Mãe dele, os Pais dele eram separados já, na época, e tentou o vestibular e passou de Medicina, na UFAL, ele já era Biólogo, né? E quando ele começou a estudar Medicina aqui ainda era ditadura, ele começou também aqui a agitar, né? Que era do natural dele isso, ele era um jovem com os ideais dele político, inteligentíssimo que eu nunca vi uma cabeça igual aquele, então na ordem que o Reitor era o general Nabuco Lopes que é obri, ele foi obrigado a deixar o curso de Medicina, ele não concluiu, ou era preso, né? Pela ditadura ou deixava o curso, ele claro que ele deixou o curso. Ensinava no Colégio Estadual, Biologia, depois passou no concurso da Universidade, né? Da UFAL, grande professor, tudo nessa época, foi logo depois disso aí...

Ambos se tornam *outsiders*<sup>59</sup>, no que diz respeito ao comportamento hegemônico local e foram acolhidos pela dinâmica de uma urbanidade de raiz mais cosmopolita, que se

<sup>59</sup> “Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente

permitia a construção de uma identidade estetizada pela desobediência ao rigor moral implantado pela cultura judaico-cristã. Observemos o depoimento de Luciano Carvalho de Queiroz (em Apêndice D):

67, 68, 69, por aí, né? [...] Então ele começou a participar, quando ele, ele ainda chegou a começar o curso de Medicina, né? Participou dos Festivais de Música Universitária junto com Beto Leão, né? Eles fizeram músicas, várias, maravilhosas, né? É, é... De poesia falada, que uma dele muito, que ele ganhou o prêmio foi era Cristo ou o Marvel que falava inclusive sobre Santana do Ipanema [...] né essa... [...] Esse trabalho dele... [??] Que não foi publicado em livro, né? Foi num Festival de Poesia Falada e que ele mesmo declamou [...] né? Era Cristo ou o Marvel foi muito bonito eu não me lembro do texto e o de música universitária na época que era em plena ditadura, né? A gente sabia que todas as letras tinham que passar pela Polícia Federal, né? E ele, na época ele ganhou com uma música que [...] eu me lembro assim que a letra diz é [...] ele falava assim deixa eu me lembrar [...] vamos fazer amor na praça principal, [4:54 ??] pérolas sonhantes, olhar o céu e o mar [...] e uma outra coisa que eu não estou lembrado mais... Pérolas, é [...] sonhantes era o [...] LSD;

Poderíamos passear por várias categorias que esse depoimento aponta, mas destaquemos o evento performático e da oralidade na veiculação da poesia local como forma estética que esses sujeitos fincaram na como atitude contracultural. O sistema literário (o poeta, o público, a tradição, os instrumentos veiculadores), alimenta-se da existência da forma como apreensão poética da cena, fato determinante para os significados que a *performance* imprimiu, ampliando o acesso à obra de arte.

A *performance* vivificou a relação forma *versus* conteúdo como um evento estético que realizava o reconhecimento, a concretização, a comunicabilidade, a experiência do desejo, a identificação e a teatralização do signo poético em uma dimensão política e existencial. Política por (re-)semantizar o cartesianismo do sistema literário local que cristalizava institucionalmente na escrita o cânone e por problematizar o lugar social do poeta como sujeito histórico que, através da vanguarda contraculturalista, protagonizou o sujeito lírico na linha de frente, de seu visível e comunicativo projeto poético. Segundo Zumthor (2007, p. 34), “a performance é o único modo vivo de comunicação poética”, assim sendo, acrescentamos que, como “atitude inscrevente”, no momento em que comunica, ela estabelece uma politização da dimensão poética.

A *performance* se torna, para a vanguarda contracultural em Maceió, a poetização do viés libertário da divulgação de seus projetos literários. Em primeiro lugar, cabe ressaltar o

---

a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um outsider”. (BECKER, 2008, p. 15)

tempo de “mudez” com que a história, naquele momento, fora atingida por políticas autoritárias. Em seguida, não podemos deixar de perceber o controle institucional da arte poética através de uma atitude policialesca com relação ao uso da linguagem verbal. Essa vanguarda promoveu, para além da instância “escrevente”, uma “atitude inscrevente”, existencial e transgressora, que se estabeleciam nos espaços abertos. A corporalidade vai significar para além da palavra, construindo um protagonismo da cena de uma poética extramuros.

Romariz (2000), poeta, pesquisadora da Universidade Federal de Alagoas e crítica de literatura, em texto que integra a fortuna crítica de José Geraldo, registra o seguinte depoimento:

Na década de 60, em meio a repressão política que constringia o país, ouvi um sofrível cantor e exímio letrista encantar uma platéia de jovens universitários de que eu fazia parte, entoando uma canção bilíngüe de sua autoria, cujos versos, alheios ao clima panfletário da época, diziam “que as coisas estão em nós”; no texto, o poeta pedia a musa de nome Catarina que decifrasse “o mistério da rua ou da lua”, se me recordo exatamente. Ele se vestira de branco e colocara um belo cocar de penas coloridas, fazendo-se acompanhar por um coro alegre e barulhento. (ROMARIZ, 2000, p. 47)

Dois aspectos significativos, a partir do depoimento de Romariz (2000) aqui registrado, justificam a construção de uma poética extramuros que contava com a corporalidade oral no evento estético de democratização do campo da arte:

1. o reconhecimento do contexto histórico e seus incômodos para com aqueles que não partilhavam do mesmo ideário e a participação desses sujeitos nesses eventos como protagonistas de uma reserva utópica libertária;
2. a descrição clara da presença de várias formas artísticas na constituição dessa poética cujo hibridismo realça uma atitude criativa amadurecida desses sujeitos envolvidos.

O texto, o corpo e a voz são assumidos, por esses sujeitos, como atitude e instrumento de violação da lógica canônica, normativa e muito presa à escritura de livros. A forma poética (in)corpora assim os eventos estéticos da oralidade e da cena; em conseqüência, movimentos de expansão e democratização pretendidos por essa poética extramuros tornaram-se atitude contraideológica aos circuitos elitizados.

Tornou-se comum encontrar esses artistas no cotidiano urbano da Maceió das décadas de 60, 70 e 80. Beto Leão<sup>60</sup> e seu violão integravam, em uma mesa de bar, cena, poesia e existência. José Geraldo, além dos escritos e publicados (escritor por excelência, classificação conferida por Vera Romariz), sobe aos palcos e faz da poesia e das *performances*, fato político-cultural<sup>61</sup>. Lucy Brandão, que culpava Beto Leão por sua vocação poética<sup>62</sup>, atravessava a cidade com seus repentes urbanos e *performances* interativas em *vernissages*, mesas de bares da orla marítima, em prévias de Carnaval ou em qualquer outro evento que dela suscitasse uma súbita e irreverente intervenção. Maceió mobilizava-se como nunca.

O diálogo entre linguagens e lugares de inscrevência poética é fato estético da construção identitária desse grupo contracultural, sobretudo, por sua capacidade de processar a hibridação das formas artísticas e das formas de dizer. Segundo Canclini (2008, p. 114), “ironia, distância crítica, reelaboração lúdica são três traços fecundos das práticas culturais modernas em relação aos desafios pré-modernos e à industrialização dos campos simbólicos” e esses contraculturistas já haviam percebido a necessidade de um reconhecimento estratégico desses aspectos, que reelaboravam seu discurso e sua prática intelectual.

Abrindo trânsito para uma nova representatividade político-cultural desse arcabouço canônico, em uma sociedade cujos mercados simbólicos são restritivos e submetidos a mecenatos, esses poetas contraculturistas efetivam, no plano simbólico, uma releitura da tradição, pois, para eles, “o passado como referente não é enquadrado nem apagado [...] ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 45). O poema "Quintais" representa essa cosmovisão contracultural em defesa de referenciais utópicos.

#### Quintais

Os micróbios não estão no subsolo  
Sim nos chinelos de cada um

---

<sup>60</sup> Tal fato é constatado através de depoimentos de amigos e de minha experiência direta com o campo que está sendo investigado.

<sup>61</sup> Conferir depoimento de Vera Romariz no texto “As coisas estão em nós, no sertão e no mundo”, no livro “Hora e vez de José Geraldo W. Marques”, organizado por Edilma Acioli Bomfim e Enaura Quixabeira Rosa e Silva.

<sup>62</sup> Declaração dada à Arriete Vilela em entrevista para o jornal Gazeta de Alagoas.

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)

O texto "Quintais" constrói um poe­ta­r tenso com polaridades bem marcadas (“Os micróbios não estão no subsolo/Sim nos chinelos de cada um”). Do ponto de vista (contra)ideológico, sugerindo um jogo de valores conceituais em decadência e conferindo um valor irônico à cultura judaico-cristã (“Há em certas terras querubins/de barrigas vazias”), Lucy Brandão entra em cena para desestabilizar o leitor/ouvinte, para instaurar uma sintonia poética contra o ideário do *establishment* opressor (“Há musas e moscas em cada boca roxa”), para configurar *in loco* uma cena impactante de crítica às contradições que o modelo secular impõe e se inscrever esteticamente em uma (contra)cultura urbana (“Eu serei o sol que/nasce às cinco horas”).

A forma poética em “Quintais” estabelece uma razão lírica entre a sintaxe poética dos versos e uma relação lúdica e tensa com a cosmovisão que pretende destacar. Enumeramos sumariamente esses aspectos:

1. o uso do paralelismo (sintático e semântico), demarca uma tonalidade *clean*, como recurso lingüístico para a obtenção da dissonância entre a clareza e a fluência dos conteúdos apreendidos objetivamente e a negatividade lírica contida no signo poético; na evolução do poema/repente, esse paralelismo vai se dissolvendo na medida em que vai

reconhecendo a presença das contradições de uma sociedade perversa, alterando a tonalidade estética com um teor lírico mais intenso da subjetividade dissonante e contracultural;

2. o uso inicial da impessoalidade (verbo haver na 3ª pessoa, plural indefinido), como marcação da gramaticalidade do poema, vai problematizando os valores e posicionamentos políticos que sustentam essas contradições (face objetiva do signo poético). No entanto, a quebra subsequente desse recurso, com a entrada da 1ª pessoa do singular, mostra o eu poético com a cumplicidade estética da poeta Lucy Brandão. Ela traz a reboque o teor romântico do “diferente contracultural”, estetizando, às margens, o repente (obra) e a repentista performática como dissidentes dessas tradições (face subjetiva do signo poético);
3. o uso incidental do “*enjambement*”, como recurso estilístico do caráter denunciativo da “censura”, marca a compreensão poética do trato perverso do regime militar à produção artística dessa vanguarda (procedimento metaliterário de reconhecimento dos valores libertários da cosmovisão contracultural);
4. o uso estratégico do “repente”, como procedimento urbano de “atitude inscrevente” das poéticas extramuros, recorre, também, ao teor mundano e etéreo dessa *práxis* estética (procedimento metaliterário de reconhecimento crítico essa forma poética);
5. o uso do corpo atingindo a forma do poema pela incidência da presença do feminino libertário, de seu protagonismo transgressor na narrativa histórica do processo urbano maceioense e dos significados que essa atitude de natureza erótico-estética imprime ao imaginário local (procedimento metaliterário de reconhecimento tático do poeta como protagonista do processo de hibridação das formas artísticas);
6. o uso da *performance*, como “modo vivo de comunicação poética”, através de uma corporalidade oral, promove Lucy Brandão à categoria de poeta transculturadora por excelência. (ZUMTHOR, 2007, p. 34)

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", no poema, marca o campo semântico com “o daninho”, “o destrutivo”, “o doentio”, “o que ameaça um dado equilíbrio vital”;
2. "subsolo", valor *underground* de demarcação geográfica das poéticas contraculturais, espaço de transgressão, fazendo alusão à "sombra", a "esconderijo", a "rechaçado" compondo uma suave crítica aos ecologistas;
3. "chinelos" apresenta, como um metassemema nessa construção poética, o valor de “velho”, de “passo em passo”, de “ritmo lento”, de “interior”, de “privado”, de “em casa e não nas ruas” (sobretudo nos momentos mais solitários, com uma tonalidade envelhecida);
4. “não”... “sim”, a partir sua função morfossintática, funcionam como modalizadores contextuais das contraposições ideológicas que esse repente reivindica;
5. “pomar”... “fruta” *versus* “verde e macia”, concentra a ideia bíblica de paraíso, distorcida pela anomalia de natureza biológica pois, via de regra, os frutos não amadurecidos não são macios. Essa imagem que compõe a sintaxe poética do repente, atualizando sua cosmovisão pelo evento da modernidade e compondo uma relação de transitividade com os versos “Há em certas terras querubins/de barrigas vazias”, revela o valor da quebra do sublime, que a modernidade promoveu, e de uma composição lírica negativa quando demarcada pela relação implícita entre “terras/barrigas vazias” e “propriedade/fome”;
6. a recorrência a esse teor crítico dos efeitos do capitalismo e sua produção da “mais valia” se mantém nos versos “Há quintais e muros sob a derrubada ponte da agonia”. Há um equacionamento que vincula “quintais e muros”, como referência ao privado, e “ponte da agonia”, como referência ao perverso percurso da ascensão de classe em uma sociedade capitalista. A imagem “sob a derrubada” resgata o teor político contracultural de vocação de esquerda, na medida em que “a queda do

sistema que penaliza a vida” é objetivo primeiro da cosmovisão contracultural;

7. essa vocação de esquerda encontra-se acentuada na forma poética contida no lirismo tenso e dissonante do verso “Há musas e moscas em cada boca roxa”. A cosmovisão desse fato poético tanto comunica a ocorrência histórica das atitudes desumanas promovidas pela ditadura militar no Brasil, das décadas de 60, 70 e parte da década de 80 (“boca roxa” está para “hematomas da expressão” como construção metafórica), como se refere à Contracultura como movimento de resposta aos “estilhaços da bomba atômica”. Não podemos esquecer as políticas de silenciamento durante a Guerra Fria que atingiu os dinamismos (contra)ideológicos pelo policiamento da *ex-pressão*. O uso de dois signos de referência aérea (que rompe ou supera sua relação com a lei da gravidade), “musas e moscas”, nos permite inferir uma qualidade poética que transcende os limites da terra, “para além dos pés no chão”. Estamos nos referindo ao reconhecimento das dimensões utópicas e distópicas que a atitude contracultural valoriza em seu projeto. A relação de valor, tomando poeticamente o campo semântico de “aéreo”, vincula o empoderamento das nações através dos bombardeios aéreos, durante a II Guerra Mundial à construção das relações utópicas e distópicas da cosmovisão contracultural em uma perspectiva contraideológica. Essa relação dissonante entre “musas” (elemento mítico) e “moscas” (elemento crítico) produz implicações dialéticas desses referentes utópicos e distópicos à forma poética desse repente, sobretudo, através da qualidade erótico-estética que o sujeito artífice, Lucy Brandão, confere existencialmente à obra. Esse repente se pretende síntese da estetização da dissonância contida na lírica da modernidade e suas reivindicações democratizadoras da *práxis* da Contracultura.

A sintaxe poética, marcada pela objetividade de alguns quadrantes estéticos do poema, vai ser subvertida pelo movimento emancipatório anunciado pelo ideário utópico contraculturista, quadrante estético da subjetividade, que pressupõe um lançar-se intensamente na vida sem limites. Nessa medida, observamos:

1. em “Ah, ah! eu serei o sol que/nasce às cinco horas”, ênfase nas contradições entre a dinâmica da natureza e sua relação com as atividades noturnas onde é “estrela central” de um sistema (contra)cultural urbano (o “sol” mantém a vida no planeta). Na noite, essa dinâmica da natureza revela a contribuição da “lua” como satélite que reflete a luz do sol;
2. em “Serei o mar que enche/leva pra longe”, vigor do caráter transatlântico presente no imaginário como referência àqueles que aqui chegaram, não pelo domínio da tecnologia, que alavancou as conquistas e os projetos de colonização do estado moderno português, mas pela histórica e desumana expropriação. Havia, nessa época, no Brasil, uma mobilização para adesão revolucionária de recuperação das bases políticas e culturais dos afrodescendentes. A referência poética, vinculada ao “mar que leva pra longe”, encontra-se revestida da conotação da mudança pelo viés da “essência”, sustentação profunda e densa da mobilização política em favor de uma democracia racial que reconheceria seu caráter híbrido. Como afirmamos no primeiro capítulo, a relação histórica entre a trajetória político-cultural da cultura negra no ocidente e a motivação pela “Grande Recusa” desses protagonistas da transgressão, contribuiu significativamente para os fatos estéticos da Contracultura pós-60, desde seu projeto de construção da liberdade até a construção de uma referência erótico-estética, distinta daquela impregnada pelas marcas da cultura judaico-cristã.
3. Em “O cravo branco que estava/na lapela do bêbado”, o elemento problematizador de uma relação de gênero, posto que não tenha sido recorrente à “rosa”, símbolo motivador da cultura da feminilidade quando lida como dicotomia poética. Como estamos tratando de um repente urbano, a presença corporalizadora oralizada de Lucy Brandão compoendo uma construção performancial, contaminará o fator estético do repente com seu perfil transgressor aos códigos de ética da lógica moralista da sociedade maceioense. Estamos vinculando sua bissexualidade e sua adesão a uma vida boêmia à relação estabelecida entre “cravo branco” *versus* “lapela” (terno, paletó), elemento distintivo da elegância muito do “malandro urbano”, do sedutor, do esperto e do protagonista do ócio. A

*performance* vai garantir a poeticidade híbrida que o texto sustenta como natureza literária, posto que, se essa “inscrevência” não produzisse prazer ou ele fosse interrompido pela narrativa histórica da realidade que Lucy Brandão se recusou a permanecer, sua natureza mudaria. Essa “inscrevência” circunscreverá o fato estético do repente, também, a partir do protagonismo da existência estetizada de Lucy Brandão. O uso do verbo “estar” no pretérito imperfeito traz para o presente (para a contemporaneidade) a realização simbólica da cultura da boemia, na medida em que encontra-se integrada à sintaxe poética que sustenta o signo “bêbado” como signo dessa cultura.

4. Em “Serei eu sob qualquer/ameaça nata”, o uso recorrente da preposição “sob” demarca tanto a consciência do espaço marginal, quanto a dominação que ameaça sua condição existencial de protagonista de suas escolhas.

A estética da existência desses poetas da Contracultura vincula “vida e arte” através de uma justaposição de suas manifestações culturais; os poetas desterritorializam a cumplicidade sociocultural com o sistema das políticas canônicas e o reterritorializam em seus eventos estéticos como novo abrigo poético. E vivenciam existências transgressoras da ordem regular dos códigos de conduta.

O movimento de nossa Contracultura construiu uma existência vanguardista pela “inscrevência estética” e por uma atitude performancial de uma poética extramuros, através de uma “corporalidade oral” no cotidiano urbano maceioense. Essa “atitude inscrevente” politizava a inclusão do evento poético no contexto histórico tradicional através da *práxis* estética no tecido social maceioense e a “atitude performancial” produzia sua comunicabilidade poética politizadora. A recusa do protagonismo histórico, de tradição modela uma vida estetizada e inscrita a partir de sua “corporalidade” e “voz”, abrigando a abertura de um trânsito para a renovação das formas artísticas, sobretudo com o objetivo de promover sua autonomia, elastecendo o cânone.

A atitude “inscrevente” do sujeito artífice na dimensão política, que o evento estético reivindicava, implicava a presença da obra na narrativa histórica para que ela alcançasse a concretude de seu projeto. A recorrência do conto de Beto Leão, “Apenas o mar era azul”, ao projeto literário de Graciliano Ramos e sua inserção na narrativa histórica da tradição; inclusive como referência canônica; entende a abertura de novos trânsitos para a

ampliação desse cânone e, nessa medida, esse conto se inscreve tanto como evento estético para devida fruição, como revela uma atitude cognoscente própria daquele o interpreta. Em “Quintais”, Lucy Brandão usa tais fatores recorrentes (protagonismo histórico e protagonismo estético, implícitos na obra) para conferir ao evento estético sua face metaliterária, na discussão dos significados de uma poética extramuros.

Atentamos para o fato de que a solução que essa vanguarda construiu para a problematização que produziu, a transfiguração do protagonismo histórico do sujeito artífice no protagonismo estético da obra, remete para a tese defendida por Marcuse (2007, p. 38-39), referindo-se à politização do projeto artístico como inclusão de “uma sensibilidade, imaginação e razão emancipadas do domínio da exploração”, e, nessa medida, desmontando a concepção de uma estética ortodoxa. Ele afirma que: “A arte deve ser um factor de transformação do mundo [mas isso] pode facilmente tornar-se no contrário, se a tensão entre a arte e a *práxis* radical diminuir de modo a que a arte perca a sua própria dimensão de transformação.”

Lucy Brandão usava da teatralização como forma estética da experiência transgressora, inscrevência repentina em uma *práxis* radical. Observemos essa atitude inscrevente da poeta e *performer* no Festival de Cinema de Penedo (trecho da entrevista com Luciano Carvalho de Queiroz):

[...] teve uma cena dela nos festivais de::: de Penedo... eu estava na porta do cinema... isso a noite... na sexta-feira à noite... quando todo mundo começava a chegar... né? saía daqui de Maceió tarde... quando chega o Raimundo Beltrão... no carro... e atrás uma caçamba... que ele tinha uma fazendo lá em Penedo... nessa caçamba vem Lucy Brandão com uma roupa lindíssima... com os cabelos soltos... flores nos cabelos... essa cena não saiu mais nunca da minha cabeça... ... ela arrasou mais do que todas as atrizes que tava lá... Vera Fischer... Vera Ximenes... aquela outra lá... éh::: ... Suzana Vieira... todo mundo ficou assim na porta do cinema... tava acabando a primeira sessão do festival... quando Lucy chegou em Penedo... a entrada dela... foi triunfal triunfal... ela com aquelas roupas como cigana faceira... como ela dizia... com as flores... os cabelos soltos... ah::: eu mesmo fiquei assim ((risos)) [...] disse... ela desceu da carroceria e pá... começou a falar em frente ao cinema... dando escândalo... aquelas poesias dela [...] e aquilo foi muito lindo... eu não esqueci mais nunca esse momento.

A Contracultura pós-60 é marcada pelos conflitos armamentícios da experiência histórica do século XX. Essa experiência histórica mobilizou a (re)interpretação dos fatos estéticos como projeto de transformação do mundo. Nessa medida, diziam esses contraculturistas: “estando eu no mundo, preciso realizá-lo a partir de minha intervenção nele, portanto, queremos que a “hominização” que nos condiciona se humanize”. O

empoderamento predatório precisava ser combatido e, para tanto, fazia-se necessário corromper todos os elementos que os nutriam. A (re)interpretação dos fatos estéticos como cultura política gerou, a partir da autonomia da obra de arte, uma (re)semantização de *locus* existencial e, nessa medida, a assunção de utopias que democratizassem seu acesso. A experiência estética por uma dimensão não lucrativa da vida seria por si mesma uma transgressão ao *establishment*. Nossos contraculturalistas entenderam, para além da ortodoxia da estética marxista, que

Tal condenação ignora o potencial crítico que se afirma precisamente nessa forma “sublimada”. Dois mundos colidem, possuindo cada qual a sua própria verdade. A ficção cria a sua própria realidade que permanece válida mesmo quando negada pela realidade estabelecida. (MARCUSE, 2007, p. 32)

A vanguarda contracultural constitui-se a partir dessa colisão e assunção em vida de seu protagonismo estético. A radicalização da experiência estética pelos protagonistas da Contracultura em Alagoas buscou, além das inscrevências *in loco* e teatralização do signo poético, outras formas de registro de sua expressão poética extramuros. Observemos agora o registro sobre mais uma experiência estética através da entrevista dada por Luciano Carvalho de Queiroz:

[...] depois começaram os festivais de cinema ... de Penedo... né? nós íamos muito pra lá assistir quando o José Geraldo resolveu fazer um filme ...que na época que... é... o “Pasolini” tinha sido assassinado... né? por um garoto de programa... aí ele fez um filme em homenagem ... o filme participou o :: ISAAC [...] Isaac Bezerra... Lucy Brandão... eu... Jor::Ge [...] sim... estou... estou... tem um livro do Elinaldo Barros sobre cinema que fala... [...] e::: ele fala sobre o filme de José Geraldo... o filme era mudo... a gente não falava... só performance... na praia do:: / Dório participou do filme também... Carlinhos... né... que eu já falei ... foi no ... na praia da sauna na época ali na Mangabeira... aquela barreira que hoje tem... que virou uma favela... né? não tinha... era só barreira e nós temos cenas no filme... né? [...] era super oito... né? inclusive na... em penedo o filme fez sucesso... não ganhou o prêmio... mas foi um choque muito grande [...] era... porque a praia (...) praia da sauna... né? ((risos)) [...] aí ficou aquele nome “praia da sauna”... e tem umas cenas lá... minha e do Jorge... a gente fazendo performance e o Dório também... a maré seca e as pedras... o Dório dançando [...] com as roupas pretas e lilás com a maquiagem forte nos olhos... no rosto...

José Geraldo, em entrevista para esta pesquisa, registra a mesma experiência estética:

[...] sim o filme é um filme é super oito... foi no auge do movimento super oito e:: éh:: eu fiz esse filme... foi interessante... nós primeiro nos reuníamos na casa do Isaac... na:: Jatiúca e na casa do Isaac nós fizemos uma sessão de preparação... de esquentamento... aquecimento entre nós... estimulamos a criatividade e fomos pras barreiras de Jatiúca... éramos nós todos adultos e ainda havia uma criança que era a filha do senhor ( ) a Aninha... o que nós levávamos? levávamos algum material para

maquiagem... levávamos MUITO pano... pano pre::to... pano bran::co e levávamos um pombo... um pombo branco... o pombo branco servia para uma cena que foi a Aninha... ela aprece... a criança... com o pombo e ela solta o pombo e o pombo sai voando... e na:: na pra:: nossa preparação... nós:: eh:: utilizamos dos panos pra criar roupas e:: como essa daqui esses panos nós improvisamos o guarda roupa na hora e:: foi tudo muito criativo e muito improvisado... em uma manha talvez entrando um pouco pela tarde... nós estávamos com o filme praticamente pronto... agora o filme foi uma homenagem a a éh:::/: Pier Paolo éh::: [...] Pasoline tinha morrido ha pouco tempo e o filme foi uma homenagem a Pier Paolo Pasolini o titulo do filme vale por uma poesia por que é “Dom Rafael o Grande perdoai-me... nós somos todos assassinos... encomendamos a morte dos poetas para depois cantá-los”... OU “Viva Pier Paolo Pasolini”... na realidade o filme concorreu no festival de Penedo... foi considerado por Elinaldo como ter sido um grande injustiçado... por não ter sido éh:: classificado... e de fato na ocasião do recebimento do premio... tinha dois filmes... um dos meus um dos meus filmes foi premiado...que é Enquanto a Natureza Morre... que éh::: foi filmado com o Celso Brandão... deixe eu ver se o titulo é Enquanto a Natureza Morre... mesmo por que as vezes eu confundo um pouco... éh:::..... é Enquanto a Natureza Morre e eu fui chamado ao palco para poder receber o premio do Enquanto a Natureza Morre mas pra mim Enquanto a Natureza Morre foi feito por Celso Brandão... então tem qualidade cinematográfica realmente BOA por causa do Celso... mas na minha opinião o que merecia realmente uma contemplação maior era o do Pier Paolo éh::: do Pier Paolo Pasolini... então eu subi ao palco... que eu fui chamado pra receber o premio... mas eu não tinha um discurso assim ( ) então foi praticamente uma performance também porque quando me davam o micro fone eu só fazia repetir o titulo do filme bem grande “ Dom Rafael o Grande perdoai-nos... mas somos todos assassinos encomendamos a morte dos poetas para depois cantá-los” ou “Viva Pier Paolo éh::: Pasolini”

A Praia da Sauna era muito frequentada por consumidores de maconha e, como não era ainda muito habitada, permitia alguns avanços para uma sexualidade libertária. Conheci essa praia com companheiros da escola pública em 1975 e o acesso a essa informação também me levou a integrar o grupo de teatro do SESC, sob a direção de Isaac Bezerra. Apesar de ter sido selecionado para interpretar vários personagens e ter ensaiado, fui obrigado a me desligar por conta de pressões familiares.

A cidade era pauta para essa vanguarda contracultural, uma espécie de recorrência intertextual entre a dimensão da realidade e a dimensão estética. Observemos, através do poema de José Geraldo posto a seguir, essa ocorrência intertextual:

canto VII (canção do exílio)

enquanto os coqueiros têm fome das praias de jatiúca  
os nautas bordam saudades nas bordas das suas túnicas  
reinventam noites de lua e apregoam verões  
cantam viagens mui loucas para as sereias malucas

associam rituais a iemanjás remotas  
atirando versos n'água  
retirando gritos da boca

há como um que de suicídios em cada parte do porto  
há como uma porta que parte  
quando de perto é olhada

neste arquipélago de espinhos não há lugar para um pé  
 não há lugar para um ouvido neste arquipélago de gritos

eis vossa sorte de terra  
 resíduos mortais de espermas

morrereis de morte lenta de saudades de jatiúca  
 cantando canções mui loucas para as sereias malucas

(MARQUES, 1973, p. 44-45)

Trata-se de um fragmento do texto “os lusiadas”, primeiro lançamento de José Geraldo (premiado em Alagoas pela Academia Alagoana de Letras), reconhecido como “poema épico do século XX”, por Hortência Lopes Barbosa (1973), conforme texto da orelha do livro. Essa premiação nos leva a crer, de antemão, que, do ponto de vista político, há um reconhecimento tácito do elastecimento do cânone, promovido por esses “novos” poetas. Tiranizando o texto com quem pretende dialogar, “Os Lusíadas” de Camões, e entendendo essa perspectiva como uma assunção cultural à herança colonizadora, José Geraldo tanto reconhece como atualiza historicamente as relações entre o gênero épico e sua capacidade estética de se manter comunicando no presente.

Esse reconhecimento se dá através da apropriação crítica do passado para problematizar a tessitura do presente. Trata-se de uma realização estética de transfiguração desse passado clássico em que ocorreu o transplante da literatura europeia para a América *versus* passado romântico, com o grande contributo modernista de redefinição das bases da identidade nacional, herança cultural tensa na memória do presente. As reivindicações ufanistas postulam negativamente o espírito colonialista ressemantizado pelo mito “da aspiração pela libertação permanente” (PRADO, 2010, p. 21). Nessa medida, ressaltamos no poema:

1. um diálogo irônico com Gonçalves Dias, uma posição crítica à desapropriação cultural dos panoramas locais (“enquanto os coqueiros têm fome das praias de jatiúca) e, por extensão, uma releitura do diálogo de Murilo Mendes com esse escritor romântico, através do poema “Canção do Exílio”;
2. a dessacralização da tradição judaico-cristã (cantam viagens mui loucas para as sereias malucas), retomando os significados da Literatura dos Viajantes e suas contribuições para a cosmovisão da Literatura Ocidental,

ruptura com a visão religiosa pela adesão à visão mítica como signo poético;

3. a desarticulação da visão ensolarada do circuito turístico que a mídia construiu da cidade de Maceió (neste arquipélago de espinhos não há lugar para um pé);
4. o uso da “loucura” no sentido ressemantizado de liberação e contraposição formal.

O texto mimetiza um diálogo crítico com gênese ufanista e, nessa medida, implanta um caráter tirânico nos conteúdos culturais que sustentam sua estrutura formal. Essa “tirania”, apropriada pelo eu lírico, desata o laço simbólico do fato (anti)heróico que marca esse gênero na produção literária local, historicamente, a partir do modernismo brasileiro. Através da construção de uma poesia que coloca em tensão certa posição estético-cultural cristalizada pelo eurocentrismo vigente no código “genético” de nossa cultura híbrida (“associam rituais a iemanjás remotas / atirando versos n’água / retirando gritos da boca”), o eu lírico protagoniza a maldição a essa forma de resistência.

Há uma marca evidente da ressemantização do (anti)herói modernista, já percebido por Mário de Andrade, nos versos de José Geraldo. Essa tirania, também, desarticula, em sua forma poética, a grandiosidade e o maravilhamento endossados pelos grupos hegemônicos como forma de manter o *status quo*, como interesse nacional e social para acobertar os interesses predatórios do neocolonialismo. A Contracultura, aqui, se apresenta por fincar no solo da “exacerbação nacionalista” a divergência para com a ideologia do “nativismo totalista”,

[...] cuja função preponderante, como se sabe, era abafar a crise da desigualdade no plano interno, desviando as atenções da nação para a suposta importância de seu papel na luta que as oligarquias do continente habilmente forjavam como forma de compensar a dependência político-cultural. (PRADO, 2010, p. 19)

A pulsão contraculturista, que impulsiona o projeto poético de José Geraldo a se estabelecer como tradutor da “Grande Recusa”, pode ser percebida através:

- a. da dimensão histórica que, contaminada pela consciência dilacerada do atraso<sup>63</sup>, vai problematizar a construção da identidade nacional desde suas origens até o presente; ela atualiza a crítica à (re)organização das relações entre colonizadores e colonizados e à

<sup>63</sup> Cf. Antonio CANDIDO (2006, p.343-362).

construção do veio independentista, sempre monitorado pelos “golpes militares”<sup>64</sup> a partir dos interesses oligárquicos (de raiz aristocrática) e burgueses<sup>65</sup>;

b. da dimensão discursiva que, interpolada pela popularização da indústria cultural, vai atualizar os fluxos modernizadores para a abertura de um novo trânsito político-ideológico de interesse dos grupos hegemônicos<sup>66</sup>, superando a fase do projeto colonizador de sua situação senhorial para a de mercado;

c. da dimensão institucional que, provocada pelo discurso modernizador nas academias, vai se obrigar a rever o papel dos intelectuais com o poder, elastecendo o cânone desde seus lugares estético-formais de produção artística até seus lugares ideológicos de controle político da recepção (crítica especializada e senso comum).

Sua marca mais evidente, como poeta contraculturista, acontece liricamente não somente com a constante “presença do passado” (HUTCHEON, 1991, p.20), mas também, com sua atualização crítica nas contradições de um cotidiano que se reconhece com a ironia dessa presença. A dissolução de fronteiras temporais (passado / presente) é análoga tanto às fronteiras existenciais (arte / vida), como às fronteiras do imaginário (utopia / distopia).

O (anti)herói contraculturista, rompendo historicamente com os códigos vigentes de ética, abre, a partir da dissolução dessas fronteiras, um novo trânsito de fruição estética para a recusa aos grupos hegemônicos (usineiros e plantadores de cana-de-açúcar, igreja de raiz judaico-cristã, partidos políticos de direita e a alta burguesia). Essa dissolução não implica a ocorrência de uma posição negociada entre os dois lados dessas fronteiras, mas a construção de um projeto para mudança, característica mais significativa do movimento contraculturista universal, que se politiza no século XX através da Contracultura.

José Geraldo, em seu livro “os luisíadas”, configura, esteticamente, essa forma crítica e tensa de poetar recorrendo, com frequência, às dimensões históricas e antropológicas que emolduram o trânsito da mudança, que o projeto contraculturista instala como coerência simbólica. Para além do já posto com relação ao resgate crítico do gênero épico e a tiranização do herói clássico, através do reconhecimento explícito do eu lírico de que “neste arquipélago de espinhos não há lugar para um pé / não há lugar para um ouvido neste

---

<sup>64</sup> A República foi implantada por um golpe militar, assim como o regime pós-64.

<sup>65</sup> Cf. Antonio Arnoni PRADO (2010).

<sup>66</sup> Idem.

arquipélago de gritos”, tais dimensões paraliterárias (históricas e antropológicas) podem ser observadas através:

- a. do resgate crítico com relação à antropofagia modernista em “enquanto os coqueiros têm fome das praias de jatiúca” (metáfora da atitude canibal dos índios Caetés, submetidos ao processo civilizatório do colonialismo europeu, sugerindo certo antropomorfismo urbano; recurso utilizado no “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade);
- b. do diálogo lírico com a literatura de viajantes (tecendo uma congruência estética entre forma e conteúdo) em “os nautas bordam saudades nas bordas das suas túnicas”, ou através da negatividade em “há um que de suicídios em cada parte do porto / há como uma porta que parte / quando de perto é olhada”, ressaltamos o aspecto fônico da poesia *beat*;
- c. da atitude poética (neo)romântica, seja na reconstrução ufanista de uma geografia local em “reinventam noites de lua e apregoam verões / cantam viagens mui loucas para as sereias malucas”, seja pelo pessimismo sentimentalista em “morrereis de morte lenta de saudades de jatiúca / cantando canções mui loucas para as sereias malucas”.

Segundo Goffman e Joy (2007, p. 365)

Uma vanguarda de artistas trabalhava em poesia concreta e outras formas, e apresentava influências que variavam do dadaísmo a um movimento cultural orgânico brasileiro chamado Antropofagia. Apresentado em um manifesto de 1928 pelo teórico da arte brasileiro Oswald de Andrade, a Antropofagia procurava resolver as tensões do colonialismo cultural [...]. Em outras palavras, a “antropofagia” de Oswald sugeria que o colonizado podia tirar partido da hibridação com o colonizador, e vice-versa.

A vanguarda contracultural alagoana apreende, da reserva utópica mobilizada pelo modernismo brasileiro no início do século, o desafio de um poeta transculturador, no entanto, impõe, a essa solução, a presença desse poeta transculturador, protagonizando a hibridação das formas artísticas, em uma perspectiva transgressora. A “escrevência” modernista do gabinete amplia-se com a “inscrevência” contraculturista das ruas. Esses poetas, muitas vezes, tiveram que comparecer aos gabinetes da Polícia Federal para submeter sua poesia à apreciação ideológica, posto que, frequentemente, ela se tornaria extramuros, mobilizando entre os jovens uma atitude libertária que o Estado brasileiro, na época do governo militar, abominava.

A cristalização histórica do processo colonizador sedimentou nas formas de olhar para o mundo, na instituição política de Alagoas, certa tendência à rigidez cultural e à reprodução dos modelos opressores de tratamento político. Toda quebra de paradigma ou atitude desconcertante deveria ser julgada e administrada como algo que precisaria ser domada, “domesticada”. Cabe atentar para o fato de que o *establishment*, nas décadas de 60 e 70, tendo como núcleo a cultura política centralizadora do Governo Militar no Brasil, buscava o controle do fluxo dessa modernidade através da vigilância a suas formas de emancipação.

A ressonância das vozes e o acesso à produção simbólica era um mito aprisionado pelo poder do capital e pelo exercício da dominação militar, atingindo restritivamente suas formas de publicização e consumo pelo grande público. Essa vanguarda buscou emancipar-se das amarras históricas dessa cultura política. Segundo Canclini (2008, p.31), entende-se por projeto emancipador, a “secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas, seu desenvolvimento em mercados autônomos”. A condição senhorial e a de mercados emergentes não eram exatamente o *lócus* (est)ético que acataria o protagonismo desses poetas transculturadores. O estatuto simbólico passava, então, por um rigoroso controle institucional e pela cumplicidade ideológica de seus representantes inseridos nas práticas sociais. Beto Leão, buscando pela memória (agosto de 2009), recupera o seguinte poema que passou pelo crivo da Polícia Federal, na época, e que, em agosto de 2009, transcrevi em minha agenda:

Se remexer na minha frente  
eu mato  
Se rebolar na minha frente  
eu como  
Como se o dia amanhecesse  
Como todo dia sempre amanhece

Se aparecer na minha frente  
eu como  
Se aparecer na minha frente  
eu mato  
Mato o desejo que eu tinha  
de matar-te  
Como se matar-te fosse o compromisso  
de comer-te  
de verdade

Se for você  
eu como  
Se for você  
eu mato  
Mato o desejo  
que eu tinha de comer-te  
Como se comer-te

fosse o resultado  
de amar-te de verdade.

A construção metafórica do poema estabelece-se a partir da construção dissonante entre “vida / movimento” (remexer, rebolar, aparecer, amanhecer) e “corte / morte” (mato, como). A forma do poema infere a construção dialética entre uma cultura perversa e castradora e uma cultura libertária. A plurissignificação em “mato” e “como”, ao mesmo tempo em que sintetiza as dimensões culturais dessa dialética, articula a sintaxe poética apresentando como síntese uma motivação erótico-estética recorrente a um ideário libertário.

A forma informa. Segundo declaração do poeta em conversa informal, esse poema circulou várias vezes pelo Departamento de Polícia Federal. Seu teor polissêmico provocou um incômodo político-cultural. Cabe lembrar que o verbo “comer” traz um forte apelo sexual e o verbo “matar”, muito ao contrário do campo semântico de “violência e crime”, era utilizado pelos consumidores de maconha como o ato de dar “a última tragada no cigarro”. Esses argumentos eram muito utilizados para a incriminação de pessoas que aderiam aos projetos de esquerda e consumiam algum tipo de drogas, no entanto, não foi esse o argumento. Beto Leão, em seu depoimento, não conseguiu lembrar o título do poema, mas registrou que ele produziu bastante incômodo.

O título do poema foi dado posteriormente, após a solicitação da mudança por esse departamento representante da Ditadura Militar. Lembrando que, após o consumo de maconha, o usuário sente uma fome exagerada, Beto Leão resolveu colocar o título de “Roubaram minha torta de maçã”. Hoje, ao contrário daquele momento, o verbete “larica” já está dicionarizado.

No entanto, o *establishment*, organizando-se através de aparelhos ideológicos fundados sob a base autoritária, resiste de forma truculenta e desconfiada à utopia expansionista desses contraculturistas. Para Canclini (2008, p. 31), o projeto expansionista implica “a tendência da modernidade que procura entender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos bens”. A tradição forjou sua resistência à cultura política de esquerda através de resgates conceituais moralistas de raiz conservadora. Nessa medida, as práticas culturais que assimilavam a liberação sexual e o consumo de drogas foram imputadas como próprias de uma modernidade distópica.

Formatado pelo espectro da cultura pré-capitalista, cujos fundamentos residem em hierarquizações escravistas e submissão cultural aos donos da terra, o *establishment* leva a termo o processo de elitização da produção simbólica. Essa perspectiva histórica alimentou o

controle e monitoração dos espaços de realização dos eventos estéticos em defesa da manutenção da cultura política das oligarquias locais. A recusa a essa perspectiva histórica tradicional mobilizou a dissidência desses poetas da cumplicidade com esse estrato sociocultural e político. Empoderados por uma personalidade poética crítica e transgressora, essa vanguarda constrói sua poética extramuros e, adotando a cidade e suas cenas urbanas como libertação da cultura doutrinária do colonizador, se torna protagonista de uma estética contracultural alagoana. Em livro escrito a mão, Beto Leão registra poeticamente, através de uma tonalidade ácida, uma recorrência discursiva eclesiástica e uma gramaticalidade transgressora:

Lição

Aprendei-vos  
pobres,  
a missão.

– Roubar a massa  
Assassinar o pão.

### **3.2 “As cegonhas voando incitam-me o desejo de revoltadas asas”: por um protagonismo estético “sem limites”**

O discurso dominante vinculava a noção de “milagre” ao de desenvolvimento galopante, como realização da “Ordem e Progresso”, registrado na bandeira nacional. Não era raro encontrar peças de usinas compondo a decoração das casas da elite alagoana, ostentando poder, em Maceió. A tônica dos discursos oficiais simulava a construção de uma democracia desenvolvimentista, mas o projeto político, que vinha sendo desenvolvido, perfilava-se através da centralização de poderes nos setores oligárquicos e subordinava uma parcela da população ao cumprimento desse projeto como subalternos, sem as condições objetivas necessárias para a intervenção direta na vida pública.

O projeto da educação, de concepção tecnicista e salvacionista, reforçava o projeto doutrinário do colonizador assumido pela nova burguesia. Revisitando a proposta teórica de Canclini (2008, p. 32), percebemos que tal compreensão de democracia não atende ao movimento da modernidade, pois o que “chamamos projeto *democratizador* o movimento da modernidade que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral”.

Essa vanguarda ironizou “esse milagre” em seu protagonismo estético pela cidade. Beto Leão valida poeticamente essa posição (contra)ideológica:

biogênese  
 o ovo da ave maria  
 caiu do ninho do céu  
 rompeu-se de encontro à terra  
 – nasceu –

(Beto Leão, 1965)

Não há dúvidas de que se trata de um poema, pois sua disposição em versos institui essa natureza. Entretanto, para além de sua disposição no papel, ao acessar os recursos da linguagem e os conteúdos envolvidos, sua forma poética desperta uma interpretação análoga a de uma simples narrativa. Sua construção recorre:

1. ao uso sequenciado de verbos de ação na evolução textual do poema (correu/caiu/rompeu-se/nasceu), desenhando a evolução de um enredo, com a natureza de sucessividade que marca o gênero narrativo;
2. a marcação progressiva do tempo, através de sua desinência modo-temporal, sugere um compasso evolutivo cronológico, pontuadamente no passado e abrindo a perspectiva para um “futuro”, através do campo semântico do verbo “nascer”;
3. ao reconhecimento implícito, na presença do sujeito gramatical contido em “ovo” e na desinência número-temporal de “nasceu”, da presença significativa de outras personificações e de um provável narrador (análogo ao eu lírico);
4. a marcação tipográfica através do “hífen”, sugerindo, através da fala de um narrador-personagem, a demarcação de uma mudança do tempo do passado para o presente e, com isso, uma projeção sobre a perspectiva do enredo em seu quadrante narrativo, associando o clímax com um desfecho aberto.

Para além dos recursos expressivos da linguagem, a sintaxe poética articula signos:

1. de domínios filosóficos adversos; o religioso (“ave maria”) e o cientificista (“biogênese”) e

2. de domínios culturais e políticos bem marcados; o cânone judaico-cristão (interpretação filosófica do sagrado; fixo) e o cânone literário (interpretação política das ocorrências simbólicas; flexível).

A composição formal do poema, extrapolando os limites circunstanciais de sua disposição em versos e de sua estrutura evolutiva análoga à narrativa, reivindica uma problematização metaliterária, pois:

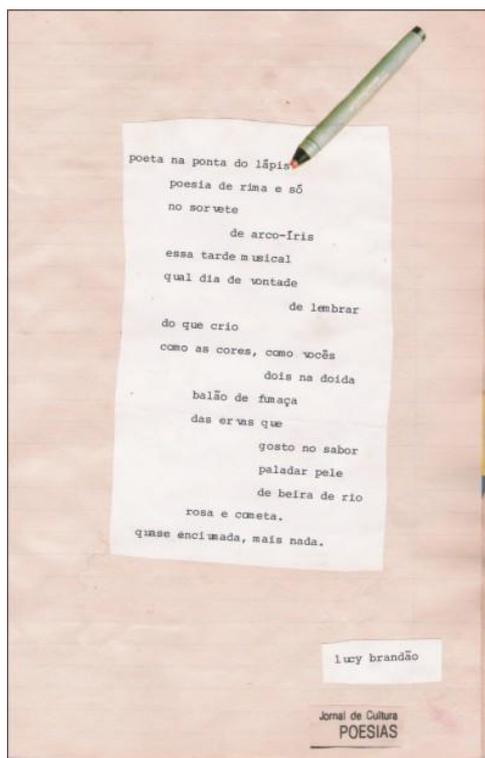
1. a narrativa teológica do nascimento de Jesus é apreendida por um olhar cientificista e reduzida ao território estético da fábula (“o ovo da ave maria”), no entanto, expressa em forma de poema (composição híbrida e transgressora);
2. a defesa de uma síntese lírica, marcadamente irônica, de solução contracultural (por seu valor transgressor), para as tensões entre a narrativa historiográfica moralista da tradição judaico-cristã e a narrativa cientificista sobre a origem da vida no planeta (composição dissonante e tensa entre a perspectiva historiográfica e a literária);
3. essa defesa, em seu teor lírico, pontua a quebra de perspectiva que ocorreu a partir do evento da modernidade, sobretudo na superação de sua função pedagógico-moralista pela transformadora e de uma concepção da *mimesis* como imitação para a de representação.

A recorrência desses poetas de discutirem o campo artístico, muito freqüente nesse movimento de vanguarda, marca suas inquietações com as posições doutrinárias do campo político-cultural. Primeiro, porque suas identidades eram marcadas pela diferença e essa abrigava um projeto de ruptura com a ética secular da narrativa judaico-cristã, propondo uma nova leitura. Segundo, porque a face doutrinária da ética do *establishment* pretendia domar a experiência estética de seus projetos poéticos, mas o objetivo contracultural era ampliar tais experiências com o propósito de fortalecer o campo da arte, através de sua autonomia e da *práxis* no cotidiano. Terceiro, porque a ruptura com o enquadramento do “controle institucional da interpretação” permitiria recuperar a reserva utópica de uma atitude libertária do protagonismo dos movimentos artísticos em Alagoas; os jovens poetas de nossa Contracultura renderam frutos preciosos no cânone poético e cultural alagoano.

O caminho tomado por essa vanguarda contracultural, marcado pela experimentação estética e por uma leitura crítica das tradições artísticas, renovou o campo da

arte ampliando os processos de hibridação das formas artísticas e expandiu o campo político para a *práxis* do poeta transculturador em Alagoas. A esse cabia emancipar a arte de suas soluções imanentes e elitistas. Lucy Brandão também registra sua participação crítica na percepção dessa perspectiva:

**Figura 38- “Poesia na ponta do lápis” de Lucy Brandão**



Fonte: Leão, [199-]

O registro apresenta um formato de montagem e essa recorrência implica a apreensão de uma leitura no nível da enunciação, pois:

1. ele é composto por colagens de elementos de origem diversa sobre uma folha de caderno (imagem de revista, papel em branco datilografado, recorte de jornal de uma página de cultura);
2. ele faz parte de um acervo privado (caderno pessoal), mas constrói uma relação dialética com as dimensões “extramuros” (as colagens representam a presença institucional de divulgação dos objetos de cultura), cuja síntese realiza uma percepção intersemiótica tradutora dos domínios midiáticos na institucionalização do cânone (a foto de um lápis recortado de uma revista

colorida, o rodapé de uma coluna de jornal que se dedica à publicação de poesias);

3. ele integra uma amostra dos *corpora* da memória da expressão artística não integrada ao controle institucionalizado da interpretação cultural em Maceió na época (hoje já disponível no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas).

A transformação pleonástica<sup>67</sup>, construída a partir da colagem de uma figura de um lápis, capturada de uma revista em cores, e interferindo no verso “poeta na ponta do lápis”, problematiza a recorrência e cumplicidade política entre certa tradição estética e o aparelhamento ideológico do cânone local. Os versos “poesia de rima e só/no sorvete” (des)qualificam:

1. o teor estilístico dessa tradição como fria, sem vida (“rima”/ “só” / “sorvete”);
2. a *práxis* desses projetos como hermética e limitada (“e só”), cuja dimensão não pretende ultrapassar os limites de seu “gueto”;
3. o sentido mercadológico que determina o *status* do poeta e de sua expressão artística (“na ponta do lápis”);
4. a restrição dos lugares “escreventes” no papel, inferida pela presença da representação simbólica na composição do versos.

Essa “atitude escrevente”, *lócus* de maior prestígio no circuito canônico maceioense, está compondo com a “atitude inscrevente”, que Lucy Brandão assumia através de seus “repentes urbanos” e de suas *performances*, a construção de uma ironia em perspectiva. Essa ironia problematiza a capacidade de empoderamento da arte e dos sujeitos artífices dessa tradição em seus movimentos renovadores, emancipadores, expansionistas e democratizadores. A estetização dos movimentos antagônicos no projeto de Lucy Brandão, através dessa ironia, revela a acusação e a promessa apreendida historicamente pela cosmovisão da Contracultura, pois

[...] a possibilidade de uma aliança entre “o povo” e a arte pressupõe que os homens e as mulheres administrados pelo capitalismo cosmopolita desaprendam a

---

<sup>67</sup>“transformação de adição que, sem modificar o sentido da frase inicial, nada lhe acrescenta do ponto de vista qualitativo.” (DUBOIS et al., 1973, p. 470).

linguagem, os conceitos e as imagens desta administração, que experimentem a divisão da mudança qualitativa, que reivindiquem a sua subjectividade, a sua interioridade. (MARCUSE, 2007, p. 40).

O protagonismo estético da vanguarda contraculturalista, assumindo essa perspectiva através de uma “Grande Recusa”, vai alimentar a reserva utópica da literatura local, contaminada pelas propostas libertárias do romantismo e do modernismo brasileiro, através de uma (contra)administração das poéticas extramuros. Lucy Brandão anuncia essa compreensão, poeticamente, na quebra da sintaxe poética que o verso “no sorvete” / de arco-iris” (marcação nossa para evidenciar a demarcação de quadrantes distintos) mostra. Usando e abusando dos *enjambements*, o poema desliza pelo papel como que mapeando os circuitos urbanos da lógica contracultural, a saber:

1. “musical / vontade de lembrar”: relação entre a música e a transcendência do momento;
2. “tarde / dia”: duas recorrências temporais à lógica administrativa do trabalho cotidiano; a (contra)administração contracultural não acata essa perspectiva de agendamento e opta pelo ócio criativo (“que crio”) ou boêmio (“balões de fumaça / das ervas” e “paladar pele / quase enciumada”);
3. “de beira de rio / rosa e cometa”: culto a uma natureza que inclui o “para além da terra” (essa leitura pode ser extrapolada pela recorrência metafórica da “água do rio” como “espelho” de uma “vida corrente”).

José Geraldo em “*Artesanias da palavra*” (2001, p. 67), publicado com outros poetas alagoanos, como Arriete Vilela, Gonzaga Leão, Otávio Cabral e Sidnei Wanderley em 2001, retoma essa perspectiva metaliterária quando atualiza, histórica e criticamente, a chamada literatura de viajantes, a partir da perspectiva *beatnik*. Nele, o diálogo desarticulador com a tradição poética tem um percurso mais instigante, partindo de um conhecimento e erudição que o caracterizam.

do poema dos quinhentos anos ou  
do redescobrimento de Portugal  
(excertos)

trecho da carta (escrita pelo caminho)  
a el rei d. (fernando) Henrique

Poderia dizer-vos que o tempo está lindo (bem o conheceis): azul é o vento que enruga (e enxuga) esta manhã de mágoas e máguas. Poderia também dizer-vos que as cegonhas voando incitam-me o desejo de revoltadas asas. Por coisas de léguas & léguas. Poderia dizer-vos tudo, mas prefiro dizer-vos nada. Por enquanto, escrevo esta carta e guardo-a – na gaveta da minh'alma. Talvez um dia...

A mistura de formas (poesia e prosa) conduz a forma poética a adotar uma perspectiva crítica em relação aos gêneros textuais muito utilizados pelos segmentos do *establishment*; também presente no projeto poético de Beto Leão e por nós analisada no poema “*da condição*”. Essa recorrência marca uma atitude contracultural sobre o texto em epígrafe a partir da subversão de seu *locus* originário (documentos oficiais), instituindo a tensão entre os lugares de sua escritura oficial e sua apropriação marginal. A projeção contracultural sobre o signo poético encontra-se vinculada em sua “atitude escrevente” a sua “atitude inscrevente”. Como poeta transculturador, seu protagonismo estético, na poética extramuros em Maceió, mobiliza um público com afiliações específicas, como, por exemplo, acadêmicos da Universidade Federal de Alagoas. José Geraldo traz para a escritura sua “inscrevência político-estética”. Observemos sua declaração a respeito de seu protagonismo estético:

[...] eu acho que não era a nossa vida que colidia com a obra... nossa vida naquele momento... realmente ela era a nossa obra... se não toda a nossa vida... mas gran::de parte que nós vivíamos... acho que nós não vivíamos apenas a produção poética... mas o ( ) processo de produzi-la... a Lucy por exemplo... a poesia de Lucy ela JORRAVA... não é? você não consegue separar a vida de Lucy da OBRA de Lucy... a vida de Lucy... a obra de Lucy é a vida de Lucy...

A comparação que José Geraldo estabelece com Lucy Brandão infere que havia uma recorrência muito particular acentuando a identificação em processo desses contraculturistas com o campo sociocultural da arte em Maceió. A intersecção estratégica da lógica transgressora (política, religiosa, costumes, hábitos, forma artística), realizava, em perspectiva, a mobilização de um empoderamento estético que os circunscreviam como grupo. Essa perspectiva não abdicava da assunção de suas personalidades poéticas expostas em público e essas, (contra)culturalmente, encontravam-se sublinhadas por (vincul)ações de esquerda, de orientação sexual, de consumo de drogas, de desacato ao *establishment* (até parece que aí não podemos encontrar um teor redundante!) e de experimentação estética. Os poetas construíram poemas e uma estética da existência.

Nessa perspectiva, o eu lírico aplica, sobre o arcabouço estrutural do gênero, uma animosidade irônica e impõe uma tonalidade discursiva “desdenhosa” ao seu valor simbólico, atitude análoga ao “deboche”, pois:

1. (des)qualifica as referências de prestígio corrompendo sua norma de registro {uso de letras minúsculas em nomes próprios; contradição semântica na relação de personalidades contemporâneas defensoras de políticas neocolonizadoras com o *status* de personalidades aristocráticas da época do descobrimento [“a el rei d. (fernando) Henrique”]; uso do símbolo “&” (*ampersand*), geralmente usado como substituição da conjunção “e” na nomeação de empresas, contendo erros de grafia propositais (“mágoas & máguas”)};
2. usa o verbo “poder” no futuro do pretérito, inspirando “libertação” e “subordinação” de seu interlocutor ficcional, promovendo no leitor um incômodo no jogo das identidades a partir de seus vínculos ideológicos, partidários e político-institucionais;
3. apropria-se do conceito histórico da chegada dos portugueses ao Brasil, considerando seu valor historiográfico e literário para subvertê-lo, e (re)semantiza-o pelo quadrante poético de **“trecho da carta (escrita pelo caminho) versus carta de Pero Vaz de Caminha”** (campo semântico de documento histórico na modernidade);
4. projeta o valor cromático de “azul” sobre o valor referencial de “manhã” a partir de uma lírica negativa apreendida do quadrante poético de **“vento versus velas que conduziam as naus”** (campo semântico de “projeto, destino, caminho adotado”);
5. reivindica a posição política democratizadora sobre a arbitrária, muito valorizada pelas tendências aristocráticas e burguesas, através do quadrante poético **“enruga versus envelhecimento estético”** (campo semântico de “projeto conservador”);
6. responsabiliza a contestação à orientação sexual judaico-cristã de estigmatizar a sexualidade e sua reprodução simbólica de tendência pedagógico-moralista (fábulas) através do quadrante poético **“as cegonhas voando incitam-me o desejo de revoltadas asas versus sexo**

**desvinculado da reprodução**” (campo semântico de “sexualidade libertária e desvinculada da ética da reprodução biológica”);

7. provoca a interlocução com a expectativa de um segredo através do quadrante poético **“poderia dizer-vos tudo, mas prefiro dizer-vos nada versus a interpretação histórica institui uma lógica de poder partilhada**” (campo semântico de “politização do processo de (des)colonização”).

A responsabilidade poética que José Geraldo projeta sobre a releitura das tradições historiográficas e literárias, contida na literatura de viajantes, é compatível com a do sujeito artífice de uma poesia que, parafraseando Adorno (2002), entende toda cultura como (contra)cultura, na medida em que busca problematizar doutrinas e cristalizações promovidas pela indústria cultural. A acuidade de sentidos de seu projeto poético marcou criticamente a releitura que fez das tradições.

A retomada estratégica da perspectiva da literatura de viagens, aqui defendida por José Geraldo, ironiza quando, para além da “travessia transatlântica em ambiente real” (seja aquela feita por “caravelas”, seja pelos aviões da contemporaneidade), ela pode realizar-se em “ambiente virtual”. A recusa do envio da “carta” encontra-se desaculturada por sua recorrência histórica real como contraponto ao evento dos espaços virtuais (*internet*) e transculturada pela recorrência literária ao teor irônico remetido ao processo intertextual com a “Carta de Pero Vaz de Caminha”. Essa recusa alinha a carga semântica de “escrevo” a “digito” e de “gaveta da minh’alma” a “meu *email*”.

A literatura de viagens atualiza, pela perspectiva da ironia, a expansão do estado nacional para o transnacional e, conseqüentemente, sua tradução da mundialização (iniciada pelo estado português e a modernização tecnológica do início da idade moderna) para a globalização e os avanços da tecnologia digital. A atitude irônica, assumida por José Geraldo em “*do poema dos quinhentos anos ou de redescobrimento de portugal (excertos) / trecho da carta (escrita pelo caminho) a el rei d. (fernando) henrique*”, sustenta a perspectiva intertextual dessa composição poética pelo viés da paródia, como “jogo do demoníaco” (SANT’ANNA, 2003).

José Geraldo, revendo como a identidade portuguesa há “quinhentos anos poetizava o Brasil”, recusa-se à totalidade dessa marca, forja esse “excerto” como testemunho crítico da dissidência e libertação de suas amarras, mas não joga fora “esta carta” e “guarda-a

– na gaveta d'alma”. Esse engavetamento funciona, no plano metafórico, como a apreensão da consciência crítica do jogo de poder que a identidade portuguesa projeta para a constituição do cânone local. Para Beto Leão, a carta e a viagem era outra:

**Figura 39-“Carta” de Beto Leão**



Fonte: Leão, [199-]

Portador de um traço marcante, observado mesmo em seus trabalhos mais figurativos, Beto Leão inicia sua *carta* sugerindo um código verbal disposto horizontalmente, em marrom (sugerindo uma solução telúrica). Esse código vai sendo abstraído, passa por uma marcação em preto e perde grande parte da possibilidade identificação com um código verbal qualquer, porém mantido na posição horizontal. Nas linhas subseqüentes, o código não verbal assume toda e qualquer possibilidade interpretativa. Estamos em frente de formas geométricas, desenhando um intenso jogo de luzes e abstraindo o pretense código verbal. As formas se verticalizam e parecem estar divididas em quatro partes distintas.

Temos apenas o título do poema pictórico, se assim podemos chamá-lo, que revela um processo de abstração em quatro partes. Essa demarcação determina a sintaxe poética. No entanto é uma *carta*, afirma o poeta, mas não escrevemos cartas em versos, tradicionalmente. Há tempos que nem cartas escrevemos mais. As cartas de amor guardamos

no coração. As comerciais dependem das relações sociais. Na verdade, o título parece mais uma necessidade do escritor em determinar seu gênero do que realizá-la formalmente. Mas como é uma *carta*, está levando uma mensagem para alguém. Admitamos que se trata de uma *carta* poética, para quem quiser lê-la, realizando uma tendência da democratização do acesso ao leitor e de infração à rigidez das fronteiras de gênero.

Não há língua que revele seu destino, mas com certeza ela prescreve uma linguagem através da composição. Sua forma estética pretende atingir um maior número de leitores do que se pode imaginar. Do ponto de vista cromático, termina satisfazendo quem gosta do vermelho ou quem gosta do azul, mas isso já foi problemático. Ela não prescreve o elitismo do acesso ao código verbal. Analfabetos poderiam lê-lo? Por que não? Não sei se, em uma cultura como a nossa, todos os letrados ou analfabetos seriam capazes de construir um sentido, nem que fosse pelo incômodo de não poder se apossar dele. Ele estabelece uma evolução para um contra-sentido, uma viagem da sensibilidade no interior de nossa cultura e não necessariamente de LSD, como alguns apostariam por ter conhecido o autor. Mas ele não assinou a poesia, que bom!

O que parece manter-se intransponível é o seu teor enigmático. Inevitavelmente esse estado poético precisa da participação de um público leitor, de apreciação da recepção. Esse público precisa de uma corrente discursiva para legitimar sua apreciação estética. Esta passa pela grande viagem que o homem precisaria fazer no interior de sua cultura, transpondo o estado de “hominização” para o de “humanização”. É a viagem da sensibilidade reivindicada pela vanguarda contracultural.

É verdade: trata-se de uma amostra de uma literatura de “viajantes”. Sua geografia não é física, é poética. Ela chegará e será lida na perspectiva da estética da sensibilidade. Ela prescinde da delimitação exata de uma leitura objetiva, mas pode alcançar os limites da intersubjetividade. O distanciamento do destinatário não se realiza no estado corpóreo, mas no estado da sensibilidade estética. Seu teor poético perdeu o código verbal, mas se ampliou através do código não verbal. Tantas vezes no mundo fomos silenciados. Não há silêncio nessa experiência poética, muito pelo contrário, há uma provocação estetizada. Há um movimento democratizador.

Contei, para essa leitura, com a leitura de Samuel Ferreira de Souza, bancário e estudante de direito em uma faculdade privada. Apenas uma experiência para constatar e legitimar as observações. Entre os fatos evidentes, nosso leitor identificou o gênero textual, a aproximação imagética dos “signos” da primeira linha com os códigos mulçumanos e a

diluição deles através da página. Percebeu a técnica empregada de pressão de uma página sobre a outra, chamada por nós de “lírica das sombras”. Sua interpretação: “uma viagem de *chapados*”.

A linguagem poética utilizada precisa apenas da sensibilidade de quem pretende lê-lo e descobrir que aí existe um grito. Beto Leão não silenciou nos festivais de que participou. Tão pouco, José Geraldo. Lucy Brandão chegou com seus repentes urbanos em lugares indizíveis. Essa vanguarda disponibilizou seu grito de recusa. Cada um a sua maneira, e isso, também, integrou a experiência estética proposta. “Limites, sem limites”, poetizou Lucy Brandão em público, revelando, inclusive, sua viagem com consumo de drogas e comparando esse ao seu desejo sexual (esse poema se encontra em anexo; como estamos trabalhando por amostragem, não é possível inserir todo os *corpora* no corpo do texto).

Apenas o título, mesmo que Beto Leão não tenha assinado, revela certa intimidade com o código em língua portuguesa e, nessa medida, politiza a leitura. Estabelece uma relação de dependência com código. Quem falar português no mundo poderá apresentar uma solução. Nem o nome do autor, como afirmamos há pouco, está presente na poesia *carta*. O nome, a identidade do protagonista estético desse evento: “aparência e problema”, como afirma Bosi (1988, p. 276). Outros gritos vanguardistas foram dados, inclusive de forma bem explícita e para um público bem seletivo, posto que estivesse bem misturado. Vejamos isso com Lucy Brandão:

O Cú do Povo Clássico na Nação Caeté

Lucy Brandão (Maceió, 03/03/2000)

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 potranças nos requebros car-  
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.

Iniciamos afirmando que o verso “Até que meus gritos cortem os oceanos, os punho e os / panos, encharcados do vermelho da vida que se esvai” atribui ao poema, na perspectiva metaliterária, uma leitura sobre essa vanguarda contracultural de poetas transculturadores e sobre uma “atitude inscrevente” nos eventos estéticos que incidiram nas poéticas extramuros da cidade de Maceió. Destacamos:

1. a assunção da corporalidade oral para o grito “transoceânico” (representação urbana da presença empoderada do colonizador no jogo das identidades, cultura de além-mar que resiste dominante e que precisa ser questionada);
2. o *enjambement* marcando poeticamente o “corte” (literalmente no verso) e desses brotam, posto que jorram de dentro para fora, “o vermelho da vida que se esvai” (encontra-se marcada uma tensão entre o sangue biológico; a herança genética valorizada em sentido amplo pelas oligarquias; e o sangue poético; nesse caso, poderíamos associar “vermelho” a posicionamento político de esquerda e a herança de sua cultura política).

A proposição de uma interlocução para além das fronteiras, já discutida em José Geraldo (fronteiras geopolíticas de leitura crítica da história) e em Beto Leão (fronteiras geo-poéticas de leitura semiótica), está sendo entendida por nós como uma recorrência metaliterária ao *locus* poético que cada um desses protagonistas da estética contracultural construíram. Nessa perspectiva, observamos uma Lucy Brandão buscando interlocução com as fronteiras (contra)culturais. E, reconhecidamente, isso foi observado por todos aqueles que integraram os *corpora* dessa pesquisa. Para Lucy Brandão, a cultura é líquida e vermelha: a (Contra)cultura.

O texto acima representa com muita proximidade o contexto cultural de Maceió. Estamos nos referindo a uma pré-carnavalesca, já tradicional na cidade que, na época, saía da “Nação Caeté”<sup>68</sup> e que hoje tem o Museu Theo Brandão<sup>69</sup> como ponto de partida; trata-se do bloco “Filhinhos da Mamãe”. 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 projeto desse partido sinalizava a cada dia no cenário político uma aproximação com a direita.

---

<sup>68</sup> Bar no bairro de Jaraguá.

<sup>69</sup> Lucy Brandão era sobrinha-neta de Théo Brandão.

Atentemos para o fato de que a manifestação lírica aqui gestada *in presentia* e constituída como cena, encontra-se marcada por quadrantes poéticos recorrentes às dimensões étnicas, históricas, políticas e culturais. Esse repente incide sobre o evento carnavalesco de forma crítica e negativa. Como frisamos ainda há pouco, o público presente no momento histórico da ocorrência desse evento, em princípio, seriam os mesmos companheiros de outrora que protagonizaram a estética contracultural no cenário maceioense. 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 o 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.

O uso da expressão chula "o cu do povo" atravessa o poema como um "projétil" (FRIEDRICH, 1978, p.17). Esse grito/tiro mirava a sociedade neoconservadora que Maceió entendia como moderna. Ou seja: "O cu do povo clássico na Nação Caeté". Através desse grito, Lucy Brandão:

1. assume ser legitimamente "repentista" e "performer" e caracteriza essa atitude poética como uma "tatuagem na mente", referência a corporalidade oral;
2. reconhece a cumplicidade de alguns companheiros com a atitude perversa da burguesia no exercício da dominação (mais valia); observemos, a esse respeito, a construção poética "Os Filhinhos da Mamãe, na praça ,no passo ,no pé ,/no olho:do cu do povo";
3. denuncia a não aceitação da contaminação étnica através dos versos "A Nação é Caeté e os Índios são antropófagos/nisso o cu do povo chia;
4. critica a submissão ideológica aos grupos oligárquicos nos versos "Nas ilusões dos folclóricos menestréis dos ritmos.

Lucy Brandão revela, através desse repente, seu protagonismo poético no elastecimento do cânone. Nessa perspectiva, observamos que a vanguarda contraculturalista, tendo como representantes na linha de frente Beto Leão, José Geraldo e Lucy Brandão, promoveu o elastecimento do cânone, pois, parafraseando Kermode (1993), consideramos que:

- a. os cânones abrigam possível poder de mobilidade includente ou excludente, (eles abriram trânsito através de sua poética extramuros para a democratização da arte);
- b. os cânones não se realizam em compartimentos fechados cheios de monumentos estáticos, mesmo em face de certa rigidez cultural (essa vanguarda primou pela hibridação das formas artísticas);
- c. os cânones realizam a referência dialética de seus avessos como “forma de atenção” a partir das tradições de forma historicizada<sup>70</sup> (José Geraldo publicou sua obra e possui fortuna crítica local; Beto Leão expôs seus quadros, produziu filmes, novelas e mini-séries, foi diretor da Globo e do SBT e Secretário de Cultura do Estado de Alagoas; Lucy Brandão publicou seus poemas em jornais, foi entrevistada por Arriete Vilela para uma coluna dedicada à mulher na Gazeta de Alagoas. Sua situação performática urbana foi registrada em outros jornais e teve poemas musicados e gravados por Carlos Moura; possui um verbete no *Dicionário de Mulheres Alagoanas* organizado por Enaura Quixabeira e Edilma Acioli e, em meu trabalho de mestrado, sistematizei um primeiro olhar, muito inicial, sobre sua produção poética. Hoje a Universidade Federal de Alagoas possui a organização desse *corpus* literário. Observamos que o processo transgressor, que esses poetas desenvolveram através de seu protagonismo estético na realização de projetos artísticos contraculturais, teve como síntese a ampliação da *práxis* artística em Maceió);
- d. o cânone não é, necessariamente, dependente político de posições opressoras, mesmo no caso da literatura, pois, apesar de ter sido protegido pela instituição acadêmica, não foi formado por ela. A atitude inscrevente desses poetas rompeu e problematizou a herança colonialista através de uma poética extramuros e de uma corporalidade oral, democratizando o acesso e a composição de linguagens;
- e. os cânones não são apenas totalidades estéticas; essa vanguarda demonstrou uma personalidade poética, uma atitude intelectual que ultrapassou o papel, chegando a produzir olhares metaliterários. José

---

<sup>70</sup> “O texto é apenas parte da história; o cânone é o texto mais o comentário, e o comentário é que dá ao texto a sua inesgotabilidade de referência e auto-referência.” (KERMODE, 1993, p. 28).

Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão marcaram posição como poetas transculturadores e artistas que utilizaram criativas experiências a partir da palavra, alçando novos vôos no cenário cultural. (KERMODE, 1993, p. 28).

## CONCLUSÃO

Quando alguns poetas, entre as décadas de 60 e 80, decidiram por uma recusa à cumplicidade com o protagonismo histórico das tradições, fizeram-na impulsionados pelas “revoltadas asas”, no olhar poético de José Geraldo, do protagonismo estético da Contracultura. Essa mobilizou a atitude criativa desse grupo de vanguarda a encontrar soluções formais para seus projetos que desacatassem o *locus* poético da tradição literária controlada e elitizada por uma “atitude escrevente”. Recusar a exclusividade do papel e a ordem estratificadora do livro, herdada do processo de colonização pelo *establishment*, implicou a presença ativa de José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão, como poetas transculturadores, na cena urbana de Maceió.

Os processos de hibridação das formas artísticas, que esses poetas deflagraram, fincaram no “poetar em versos da tradição escrevente”, com sua corporalidade oral da “atitude inscrevente”, traços de uma (neo)vanguarda. Uma atitude criativa que rediscutiu a representatividade e a capacidade da arte em democratizar o sistema em que se encontrava inserida. Essa atitude foi nutrida pela reserva utópica das rupturas libertárias já reveladas pelo romantismo no Brasil, relida criticamente pelo nosso modernismo e, recusando o *bureau*, sua “inscrevência” expôs o sujeito-artífice à cena urbana de Maceió, problematizou os canais de publicação e os destinos da recepção com sua poética extramuros.

Os saraus já não comportavam, somente, belas moças, pianos e *champagne*, mas, pelas regras contraventoras do grupo, cozinhavam as restrições à livre expressão com temperos psicodélicos e muita liberdade sexual. Uma (neo)vanguarda se estabeleceu, no circuito da arte em Alagoas, estabelecendo um compasso crítico entre um protagonismo estético, marcado pelos impulsos contraculturais, e uma produção artística acentuadamente híbrida em sua estrutura formal.

A corporalidade oral dessa atitude inscrevente, na cena urbana maceioense, apresentou, como solução transculturadora, nos eventos estéticos das décadas de 60 e 70, uma tonalidade irônica na sua composição formal. Essa tonalidade processava a hibridação da forma pela confluência dissonante dos traços poéticos obtidos entre a linguagem verbal e não verbal, rompendo com os domínios do controle da interpretação, capitaneado pelos setores conservadores do *establishment*.

A estética da existência desses poetas contaminou a estrutura do texto literário com os recursos (*ex-*)*pressivos* de outras manifestações artísticas e valores (contra)ideológicos em transe com a cosmovisão local, algemada pela cultura política da opressão militar, com o apoio de vários segmentos sócio-políticos aparelhados, ideologicamente, pelo processo de colonização. Um poeatar, que promovia *in loco* com o auditório uma ironia do cotidiano.

José Geraldo (aos 19 anos), Beto Leão (aos 17 anos) e, na década de 70, Lucy Brandão (aos 16 anos) protagonizaram seus projetos poéticos com as “asas” de uma poética extramuros e sustentaram uma existência transgressora em processo dialético com o protagonismo histórico do *establishment*. Os traços do movimento contracultural implicaram uma acentuada e crítica produção intertextual, como solução dinâmica para os processos de hibridação das formas artísticas desses projetos. Poetas transculturadores, “garimparam” nos textos canônicos e nos textos populares o toque “ácido” para a forma: “uma viagem de chapados”.

Pelo viés da emancipação das formas artísticas e de seus *loci* de constituição estética de origem, a “atitude inscrevente” desses sujeitos contraculturistas tratou os “hematomas da expressão”, causados pelo policiamento aos códigos poéticos, recorrendo às *performances*, aos repentes, às intromissões semióticas entre os signos verbais e não-verbais, através de técnicas de colagem, desenho e pintura. Ocorreu uma criativa sintonia entre as diferenças dos traços estéticos desses poetas e uma dissonância conjunta com uma percepção lírica das tradições, o que renovou as estratégias dos processos de hibridação da literatura local e consolidou a constituição dessa vanguarda contracultural em Alagoas.

A expansão do raio de abertura para a apreensão dos signos poéticos, em realização simultânea com o público, tornou a leitura desses projetos uma significativa experiência virtual da convivência urbana com a arte. Para além dos muros do Teatro Deodoro e, posteriormente, do Teatro de Arena, a cena se poetizou na rua, no bar, nos barrancos, nos palcos dos festivais, nos *vernissages*, nos “fuscas” dos poetas e de seus amigos. O livro e seu *status* de prestígio nas academias foram discutidos pela “inscrevência” do corpo e pelas claras evidências das “sombras” de moderna negatividade. O verso foi diluído pelo traço. O corte da página da revista, que importava o mundo para Maceió, era um verso “colocado de bobeira” em uma quartinha ou em uma folha de papel datilografada. Contudo, ainda houve muita atitude criativa para os enfrentamentos com as páginas do livro das tradições conservadoras.

José Geraldo, um adepto das manifestações contraideológicas de esquerda nas universidades (UFAL, UFPE e *Haward*) e um *beatnic* à moda brasileira, contagiou liricamente o público em vários festivais e em eventos urbanos. Sua “inscrevência” relia as tradições e registrava, nas formas poéticas, teatrais, cinematográficas e musicais, tons críticos e plurais. Sua obra apresentou uma solução lírica ácida, em perspectiva intertextual com as tradições do colonizador, configurando uma produção poética híbrida, através da captura do passado histórico para ironizar o presente. Essa solução promoveu um acentuado apelo lúdico às recorrências míticas cristalizadas na memória da cultura urbana local. Considere-se, a exemplo disto, os quadrantes poéticos dos cantares para “as sereias malucas”, dos reencontros com as “penélopes” e dos esclarecimentos à “Catarina”, uma musa que precisava entender melhor as coisas do mundo: da poética do “outro lado do muro”.

Tendo considerado suas atividades acadêmicas também com bastante relevância, José Geraldo foi, dentre eles, o mais escrevente. No entanto, sua lírica não abandonou o princípio de que toda cultura, sendo crítica e negativa, é na verdade uma (contra)cultura. Ele adere à Contracultura em um protagonismo estético de enfrentamento ao protagonismo histórico opressor do *establishment*: sua atitude inscrevente. Sua base intertextual garimpou, com as peneiras da história e da literatura, uma erudição formal e incorporou elementos da cultura medieval e da escritura de Camões para poetar o presente com os fios críticos de seus [“quase”] avessos. Seus intertextos com a identidade portuguesa, revisitada pela nossa, registraram, no papel (instrumento dos letrados), sua “denúncia auto-refletida & sua (indig)nação nativa”. Sua sintaxe poética trincava o cristal da taça de *champagne* das tradições com os versos escritos sobre o mesmo papel, que essas valorizavam ao extremo.

Grande parte do projeto poético de José Geraldo problematizou a dissonância existente entre nossa identidade cultural tensa e múltipla e uma identidade nacional cristalizada. Os processos de hibridação das formas artísticas, deflagrados por seu projeto, buscavam, na sintaxe poética, uma tensão semântica entre o passado e o presente, sendo o presente seu objetivo poético. Sua escritura propôs uma solução transculturadora para a incompatibilidade entre os resíduos da cosmovisão do passado e sua resistência incômoda e hegemônica no presente, cujo transe problematizou a vulnerabilidade da cultura do colonizador português aos impulsos da modernidade no mundo contemporâneo. Uma forma artística híbrida, menos mítica e mais semiótica.

Como sustentou nossa base teórica, essa é uma Contracultura semiótica; portanto, a forma poética híbrida, que a atitude inscrevente desses poetas produziu, tornou tensa a

sintaxe poética em seu teor expressivo. Cada linguagem artística e seus códigos específicos expressam e abrigam uma relação impactante com a disposição estética da configuração do belo, sustentada pela sensibilidade cultural das tradições e, por essas, vinculado a um *status* de grandiosa pureza em sua singularidade.

Esses poetas transculturadores, em seus transe, optam pela quebra do sublime dessa singularidade e, respeitando a autonomia da arte, cobriram-na com uma tonalidade transgressora e revolucionária. Nessa perspectiva, os projetos da Contracultura pós-60, em respeito à autonomia da arte, são portadores de um acentuado caráter metamimético da modernidade. José Geraldo e Beto Leão reconheceram esse valor e não se esquivaram em lançar mão dessa atitude criativa e crítica.

Já o poeta Beto Leão habilitou essa relação intersemiótica das formas artísticas com sua acuidade em construir estruturas metaliterárias críticas às tradições; ele parodiou e remontou, sob novo viés formal, textos narrativos canônicos como os de Graciliano Ramos. Ele ironizou o mapeamento do cânone feito pelas orientações do *establishment*, estabelecendo relações paródicas com os projetos literários de Graciliano Ramos e Jorge de Lima, através da destituição formal do *locus* estrutural de seus elementos de origem (personagens, narradores, enredo, espaço, clímax, versos e mitos, entre outros), para construir os belos e transgressores textos: “Apenas o mar era azul” e “Inversão de Orfeu”.

Igualmente, corrompeu o verso com o traço e capturou a negatividade lírica de suas “sombras”, rompendo com uma justaposição harmônica e adotando a transformação conceitual de perspectiva moderna. Corpo, imagem e acústica costuraram as linguagens em transe de seu protagonismo estético, no enfrentamento ao protagonismo histórico das tradições. Lucy Brandão o culpou por sua vocação poética. Arelada à sua atitude “inscrevente” e criativa, em Lucy Brandão havia, nessa afirmação, uma aguçada atitude intelectual com implicações vanguardistas.

Beto Leão nunca publicou sua obra, mas, em sua diáspora para o Sudeste brasileiro, sobreviveu, de sua atitude criativa e intelectual, através de produções na Rede Globo e no SBT. Seu livro escrito à mão, mesmo tendo desenvolvido significativos trabalhos para a indústria cultural (capitaneada pelo *establishment*), revelou uma personalidade poética bem definida pela raiz contraculturista e pelas formas híbridas de sustentação dos quadrantes poéticos.

Lucy Brandão emancipou o repente da equivocada leitura comercial/turística das praias, do corpo masculino de seus cantadores e dos versos justapostos em rimas e ritmos, para um poeitar performático e revigorado pela lírica dissonante e negativa da modernidade. Ela viveu a cidade fazendo poesia, sobremodo, vivendo a vida como poesia. Rompeu com o caráter ritualístico da literatura de *bureau*, apreciado pelas tradições, para desconstruir os ritos maceioenses (alguns cheios de “moscas”) e restituir, às ruas, a presença física e viva do poeta, com uma atitude inscrevente de musa transgressora que sustentava. Grande parte da recepção de seu projeto ficou comprometida por ela ter levado ao extremo os processos de hibridação das formas artísticas em sua corporalidade oral. Lucy Brandão foi, em seu protagonismo estético, a mais ousada e radical entre eles, no que concerne a uma (est)ética da existência.

A poética do presente de Lucy Brandão desafiou a memória do público em manter, pela discursividade, os traços estéticos de sua corporalidade oral. Sua obra nunca foi publicada e, se assim tivesse sido, o *establishment* talvez não tivesse podido captar, em seu tempo, o conceito de autonomia da arte que ela defendia como repentista urbana. Seu poeitar reagiu fortemente contra o controle institucional da interpretação. Essa radicalidade motivou, inicialmente, grande parte do empenho de nossos olhares sobre essa (neo)vanguarda. Como grandes mitos da Contracultura pós-60, ela nos deixou muito cedo e, aqui, ainda muito inicialmente, tentamos registrar sua “atitude inscrevente”.

Ressaltamos que, do ponto de vista cronológico, José Geraldo e Beto Leão partilharam os momentos iniciais de implantação do regime político da ditadura militar (marcados pela truculência e perversidade) e Lucy Brandão, muito precocemente, aderiu ao projeto somente na década de 70. Ela também assumiu publicamente os riscos e os desafios de integrar a sua vocação de repentista urbana, em Maceió, e seu protagonismo estético transgressor foi visto como dissonante e incômodo em meio a classe média de onde saiu.

Um corpo de mulher corroe a solução estética da tradição popular de composição poética dos repentes, com os fios da irreverência e da contravenção. Esse corpo resistiu às provocações políticas do protagonismo histórico moralista, machista e branco, com o vigor de uma poeta transculturadora, seduzindo esteticamente o “público-auditório”. Lucy Brandão adotou uma atitude inscrevente e, dessa forma, contribuiu com a democratização do *locus* da arte em Maceió.

José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão levantaram voo com suas “revoltadas asas”, construíram uma produção poética extramuros, buscaram soluções híbridas para as formas artísticas e, assim, tais formas moldaram conteúdos em uma lírica moderna e

dissonante. Construíram uma arte revolucionária, com soluções estéticas transculturadas pelo impulso da modernidade, atingindo pontos vulneráveis da sociedade, aos quais a rigidez do cânone local não apresentara solução poética adequada.

Em linguagem metafórica, estabelecemos uma analogia, sem querer concluir, dessa atitude com o verso de Lucy Brandão: a “derrubada ponte da agonia”. Entretanto, sabemos todos: toda dimensão política da arte produzida, foi, e ainda é, uma dimensão estética. Sua relação política com a *práxis* democrática de abertura para novos trânsitos do controle institucional da interpretação, o cânone, é indubitavelmente indireto, mediado e passível de frustração.

A democratização do acesso à obra de arte, que esses poetas provocaram em sua *práxis* cotidiana, desdenhou do aparelhamento ideológico institucionalizado pelo regime militar, através da adesão à “Grande Recusa” da Contracultura pós-60. Essa *práxis* problematizou a herança colonialista incrustada na cultura urbana, sobretudo, a concepção de que o *locus* interpretativo da arte deva permanecer por entre os letrados da cidade.

Contudo, foi o protagonismo transculturador de José Geraldo, Beto Leão e Lucy Brandão que, por sua cumplicidade com a ética transgressora da Contracultura pós-60, dispôs sobre a prata da bandeja da poesia em festa em Alagoas, como “atitude inscrevente”, uma “estética da existência”.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Globalização e comunitarismos: narrativas de viagem e fronteiras culturais*. In.: LOBO, Luiza (org.). *Globalização e literatura: discursos transculturais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- ADORNO, Theodor W.. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. de Julia Elisabeth Levy, Maria Helena Ruschel, Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. 4. ed.. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.
- AUERBACH, Erich. *As flores do mal e o sublime*. Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. In.: AZEVEDO, Carlito & MASSI, Augusto. *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2000. v. 8.
- AYALA, Maria Ignês. *Cultura popular*. São Paulo: Ática, 1995.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BOMFIM, Edilma Acioli ; SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e (Org.). *Hora e vez de José Geraldo W. Marques: a travessia mágico-poética*. Maceió: Edufal, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. (Estudos literários, v.4, Série Temas).
- \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio ; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. Trad. da introdução de Gênese Andrade. 4. ed. . São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. ( Ensaios Latino-americanos,v. 1).
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 3. ed.. São Paulo: Humanitas, 1999.
- COSER, Stelamaris. *Híbrido, hibridismo, hibridização*. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora : UFJF, 2005.
- DUBOIS, Jean; GIACOMO, Mathée; GUESPIN, Louis; MARCELLESI, Christiane; MARCELLESI, Jean-Baptiste; MEVEL, Jean-Pierre. *Dicionário de Linguística*. Tradução de Frederico Pessoa de Barros, Gesuína Domenica Ferretti, John Robert Schmitz, Leonor Scliar Cabral, Maria Elizabeth Leuba Salum e Valter Khedi. 15. ed.. São Paulo: Cultrix, 2007.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI. *Literatura, texto*. Trad. de Maria Clara Évora Águas. Lisboa: Casa da Moeda, 1989. v. 17.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade, Política*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.(Série Ditos e escritos, v.1).
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: Unesp, 2001.
- 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. *A contracultura através dos tempos: do mito de prometeu à cultura digital*. Trad. de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JITRIK, Noé. *Canônica, regulatória y transgressiva*. In.: CELLA, Susana (comp.). Domínios de la literatura acerca del cânon. Buenos Aires: Losada, 1998. (Série Biblioteca de Estudos Literários).

KERMODE, Frank. *Um apetite pela poesia: ensaios de interpretação literária*. Trad de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Criação & Crítica. v. 7 (Título original: *An appetite for poetry: essays in literary interpretation*).

LAPLANCHE, P. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. de Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

MAGALHÃES, Belmira. Os desejos de Sinhá Vitória e a construção autoral de Graciliano Ramos em Vidas Secas. In.: FARIAS, José Nivaldo de; MALUF, Sheila D. (Org.). *Literatura, Cultura e Sociedade*. Maceió: Edufal, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário: leitura e crítica*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

\_\_\_\_\_. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

\_\_\_\_\_. *A grande recusa hoje* (organização de Isabel Loureiro). Trad de Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A dimensão estética*. Trad de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

MARQUES, José Geraldo W.. *os luisiadas*. São Paulo: Indústria Gráfica Bentivegna Editora Ltda, 1973.

\_\_\_\_\_. *Não sei quantas vezes adeus ou as novas cantigas d'amigo e d'amor*. Maceió: MIMEO, 1974.

\_\_\_\_\_. *Cactos Temporários Itinerário Marítimo*. Maceió: hd livros, 1999.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares ; VIEIRA, Yara Frateschi. *A literatura portuguesa em perspectiva: trovadorismo e humanismo*. São Paulo: Atlas, 1992. V.1.

PEREIRA, Carlos Alberto M.. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Introdução de Mario Vargas Llosa. Prólogo de Hugo Achugar. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e cultura na América Latina*. Trad de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 29. ed.. Rio de Janeiro: Record, 1994. v.2.
- ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 2 ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1972.
- ROMARIZ, Vera Lúcia . *Película*. Maceió: Q Gráfica, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Só ou bem acompanhado: reflexões sobre literatura e cultura*. Maceió: Edufal, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As coisas estão em nós, no sertão e no mundo*. In : BOMFIM, Edilma Acioli ; ROSA e SILVA, Enaura Quixabeira (orgs.). *Hora e vez de José Geraldo W. Marques: a travessia mágico-poética*. Maceió: Edufal, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 7. ed.. São Paulo: Ática, 2003. ( Série Princípios).
- SCARPELLI, Marli Fantini. Heterogeneidade, transculturação, hibridismo a terceira margem da cultura latino americana. In: CHAVES, Rita ; MACÊDO, Tânia (Org.) *Literaturas em Movimento Hibridismo Cultural e Exercício Crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- TEIXEIRA, Lúcia Guiomar Porciúncula. In: SILVA, Enaura Quixabeira e, BOMFIM, Edilma Acioli (Org.) *Dicionário Mulheres de Alagoas: ontem e hoje*. Maceió: Edufal, 2007.
- VIEIRA, Maria Amélia ; MAIA, Ricardo. *Noitário de uma revolta: manuscrito do grupo Vivarte*. Maceió: 1984/1985, MIMEO.
- WILLER, Claudio. *Geração beat*. Porto Alegre (RS): L&PM, 2009.
- WILLIAMS, Richard J. Espaço Público e Cultura Pública: Teoria, Prática e Problemas. In: COELHO, Teixeira (org.) *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- XAVIER, Antônio José Rodrigues. *Musas e moscas na produção poética de Lucy Brandão: Contracultura, tensão dissonante e hibridismo cultural*. Dissertação de Mestrado. Maceió: UFAL/Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

### APÊNDICE A- Entrevista com Lula Nogueira

Os falantes são marcados por E para o entrevistador e LN para o entrevistado Lula Nogueira.

E: Ok, Lula. Foi:: é ...você foi contemporâneo de Lucy Brandão...

LN: 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 frequentar um mundo cultural Alagoano das artes, as vernissages, ateliês, e irmos nos bares, Lucy 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.

E: 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 Lucy foi uma :: dê ... 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.

E: Podemos entender, que Lucy Brandão, então, no seu ponto de vista, foi vanguarda da Contracultura alagoana, vamos dizer assim, uma Contracultura 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 :: Lucy 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.

E: Lula, você ouviu de Lucy alguma posição sobre a arte, a poesia em particular ou sobre algo que lhe chamou atenção?

LN: Hum ... a :: a Lucy, 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 ... Lucy frequentava :: 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 noutro, 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 Cazuzza ... 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 ...

E: Eu posso entender, então, que o que mais você observou na poesia de Lucy 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 ...

E: Lula, algo da sua poesia e da poesia de Lucy 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 Lucy 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 Lucy, inclusive Lucy 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 ... então ... que :: esse amor que a família Brandão tem pelas raízes, pela essa, ela então :: a Lucy 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.

E: Se nós fossemos aproximá-la do movimento Vivarte NE :: 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 Lucy 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 massagreira 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 :: ta 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 ...

E: Valeu, brigado a gente volta a conversar em breve.

### APÊNDICE B - Entrevista com Ricardo Maia

Os falantes são marcados por E para o entrevistador e RM para o entrevistado Ricardo Maia

E: Ricardo, você foi contemporâneo de Lucy 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 muuito 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 tantaatenção a :: a devida atenção ao que eu escrevi e muita coisa que foi distorcida, foi suplantadaaté ... viu ( )? E :: bom, que pergunta mais é você quer saber?

E: 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.

E: 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.

E: 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 :: então a coisa parte nesse ponto também havia muita coisa congruência entre os dois.

E: 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 desrazão, a loucura, a alucinação não faltam né ( )? essa relação é antiga entre arte e loucura e alucinação né ( )?

E: Ok! :: por falar nisso, você já ouviu de Lucy 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.

E: 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 dúvida, 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? Lucy 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.

E: 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 aí?

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 dúvida, sem dúvida sem, sem dúvida...

E: 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

mesma inquietações né ( )? acredito sem dúvida que Lucy 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.

E: E o romântico em Lucy 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 é um indicador de romantismo no sentido clássico do termo né ( )? no sentido clássico.

E: 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 ... ta muito evidente, quando se relaciona :: quando busca se relacionar com o contexto sóciohistorico, politico e cultural né ( )?

E: Ok! Por enquanto é só, obrigado.

### APÊNDICE C- Depoimento de Almir Guilhermino

AG: 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 Lucy:: 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 Lucy 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 reporteí 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 pelas 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 contracultura 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) ...

## APÊNDICE D- Entrevista com Luciano Carvalho de Queiroz

E: Entrevista com Luciano Gonzaga

LCQ: Carvalho... é meu nome mesmo...Carvalho de Queiroz

E: entrevista com Luciano Carvalho de Queiroz... contemporâneo de Beto Leão... José Geraldo e Lucy Brandão... iniciamos ãhn conversando a respeito de José Geraldo Marques

LCQ: bem.. eu conheci o José Geraldo no final da década de sessenta pra setenta no Recife... eu estava lá no Recife quando Alex estudava lá ... nosso amigo também... e me convidou para o apartamento dos primos daqui de Maceió que também estudavam lá com mais dois amigos deles ... que eram José Geraldo e José Costa... né? ... José Geraldo estudante de Veterinária na Universidade Federal de Pernambuco... o pai dele Engenheiro... que era Prefeito aqui da cidade de Santana do Ipanema e ele como estudante na época da ditadura... ele era também um revolucionário... né? ele fazia discurso nas praças do Recife ... juntava gente começava a gritar contra o Governo e de repente vinha a polícia ele corria ... prendiam todos menos ele... ele sabia sair direitinho nisso... ele antes de terminar o curso de Veterinária quando a coisa tava a ditadura aumentando... o Pai dele... como Político e Prefeito... mandou ele pros Estados Unidos... ele estudou na Universidade de Harvard... Harvard

E: Harvard?

LCQ: Harvard ... passou uns dois anos lá... depois voltou ... concluiu o curso dele de veterinária na Universidade Federal de Pernambuco e o grande éh::: primeiro susto grande que ele fez no :: ao pai foi que... o pai era contra as atitudes dele :: como político e do governo :: na formatura dele lá no Recife ... no Teatro Santa Isabel ... todos na mesa ... as autoridades todas ... ele foi quem fez o:/ ele foi o orador da turma dele... sabemos que depois da /o orador tem que cumprimentar todas da ... da mesa... né? principal... como eram todos autoridades e da época da ditadura escolhidos pelo Governo... né? da ditadura... ele fez o discurso e desceu do palco e aquilo a platéia se chocou... né?

E: Hunrum

LCQ: e o pai dele principalmente que estava lá ...nem o pai ele cumprimentou ...então aquilo pra ele ... então ele veio pra Maceió colocou o consultório dele ... veterinário na Pedro Monteiro... vizinho a casa da mãe dele ... os pais dele eram separados já... na época

... e:: tentou o vestibular e passou de medicina e na UFAL ... ele já era biólogo... né? e quando ele começou a estudar medicina aqui ainda era ditadura... ele começou também aqui a agitar... né? ... que era do natural dele isso... ele era um jovem com os ideais dele político... inteligentíssimo que eu nunca vi uma cabeça igual aquela ... então na época ... que o reitor era o general Nabuco Lopes... que é obri / ele foi obrigado a deixar o curso de medicina... ele não concluiu... ou era preso... né? ... pela ditadura ou deixava o curso ... ele claro que ele deixou o curso... ensinava no Colégio Estadual... biologia... depois passou no concurso da Universidade... né? Da UFAL... grande professor... tudo nessa época... foi logo depois disso aí

E: isso em mil novecentos e:::

LCQ: sessenta e pouco... sessenta e sete... sessenta e oito... sessenta e nove... por aí... né? então ele começou a participar... quando ele / ele ainda chegou a começar o curso de medicina... né? participou dos festivais de música universitária junto com Beto Leão... né? eles fizeram músicas... várias... maravilhosas... né? éh:::de poesia falada... que uma dele muito/que ele ganhou o prêmio foi era Cristo ou o Marvel que falava inclusive sobre Santana do Ipanema né essa (...)

E: esse trabalho

LCQ: esse trabalho dele... ( ) que não foi publicado em livro... né? ... foi num festival de poesia falada e que ele mesmo declamou... né? ... era Cristo ou Marvel foi muito bonito eu não me lembro do texto e o de música universitária na época que era em plena ditadura... né? a gente sabia que todas as letras tinham que passar pela Polícia Federal... né? e ele... na época ele ganhou com uma música que::: ... eu me lembro assim que a letra diz é ... ele falava assim deixa eu me lembrar ... “vamos fazer amor na praça principal... engolir pérolas sonhantes... olhar o céu e o mar ...” e uma outra coisa que eu não estou lembrado mais ... pérolas sonhantes era o (...)

E: LSD

LCQ: LSD

E: ((risos)) certo

LCQ: ele falava isso... né? ... e no final ele mais com outras pessoas que participavam lá no palco com ele Rita Lee veio ser jurada foi no final a Anilda Leão que também era uma pessoa que era perseguida... né? pela ditadura Anilda Leão... uma pessoa de

cabeça maravilhosa... ele tinha um saco que ele fez vários cigarros... comprou cigarro e cortou pra ser como um baseado e jogava pra platéia ((risos))

E: ((risos)) certo...

LCQ: e foi no ginásio do SESC... então pra platéia aqui::lo... né? e::: e foi maravilhoso isso dele... depois ele ensinou aqui... né? na UFAL muito tempo... convivendo muito... ele fazia poesia... lançou o livro dele o Luisíadas

E: Luisíadas

LCQ: é Luisíadas... que é muito bom... já procurei tudo Tony... Tizinha diz que tem... eu tive com Tizinha na casa do /... o Beto... o Beto... não sei se Beto tem... naquela monte de coisa ... eu eu... pra eu ver eu tenho que ir um dia na casa do Beto e ele me deixar ver ... mexer naquele canto... né?

E: eu não consegui esse livro até hoje

LCQ: o meu foi negócio de mudança que sumiu ... agora ele tem... ele disse... porque os livros falam de amor... né? dele ... NÃO assim... bem por ci::ma... mas ele toca ... tem uma poema que ele fez e deu o nome de Tizinha... ele namorou com Tizinha foram noivos... foram ... e ele dando as poesias dedica a ela

E: certo

LCQ: depois ele ficou aqui :: foi pra São Pa::ulo... estudou em São Paulo e no Rio fazendo curso de especializaçã::o

E: mas a saída foi opcional ou foi decorrente da situação policialesca da época?

LCQ: não... não ... é porque ele tinha sempre esses cursos ele era convidado a fazer palestras... né? lá em São Paulo as pessoas chamavam muito... esses amigos dele... as pessoas que ele tem ... tinha convivência... né?

E: não sei quem foi mas já me disseram éh::: ... saída de Beto Leão e essa saída de Jose Geraldo... além do querer tinha uma certa{ combinação política (...)

LCQ: podia até ser também... né?} éh... éh... éh::: ... porque ele teve a época ... é... é... tinha... tinha... e eles dois conviveram muito... né? que... que... até... ((latidos)) eles não faziam juntos psi:::u ((comenta sobre o cachorro)) é pra chamar atenção ... eles não faziam ((latidos)) nada... mas eles... éh::: ... cada um fazia a sua mas eles conversavam muito sobre

isso... né? eles... inclusive éh::... éh::... Beto Leão assim fã do Jorge de Lima... né? tem uma publicação do Beto que é...

E: ele chegou a publicar... o Beto?

LCQ: não... tem escrito... mas não li

E: eu tenho esse...

LCQ: você tem... né?

E: muito bonito

LCQ: depois começaram os festivais de cinema ... de Penedo... né? nós íamos muito pra lá assistir quando o José Geraldo resolveu fazer um filme ...que na época que... é... o “Pasolini” tinha sido assassinado... né? por um garoto de programa... aí ele fez um filme em homenagem ... o filme participou o :: ISAAC

E: Isaac

LCQ: Isaac Bezerra... Lucy Brandão... eu... Jor::ge

E: você também tava?

LCQ: sim... estou... estou... tem um livro do Elinaldo Barros sobre cinema que fala... tem o meu... o nosso nome... eu tenho o livro ainda ... viu? eu tenho esse livro aí ... e::: ele fala sobre o filme de José Geraldo... o filme era mudo... a gente não falava... só performance... na praia do:: / Dório participou do filme também... Carlinhos... né... que eu já falei ... foi no ... na praia da sauna na época ali na Mangabeira... aquela barreira que hoje tem... que virou uma favela... né? não tinha... era só barreira e nós temos cenas no filme... né? só que o filme depois que ele entrou pra igreja mórmon ele destruiu... ele disse que não teve ... já procurou-se tudo e dizem que ele destruiu... pegou ... era super oito... né? inclusive na... em penedo o filme fez sucesso... não ganhou o prêmio... mas foi um choque muito grande

E: o nome Praia da Sauna foi da::do:: pelo gru::po... né isso?

LCQ: era... porque a praia (...)

E: ÉH

LCQ: praia da sauna... né? ((risos))

E: ((risos))

LCQ: aí ficou aquele nome “praia da sauna”... e tem umas cenas lá... minha e do Jorge... a gente fazendo performance e o Dório também... a maré seca e as pedras... o Dório dançando

E: qual era a tônica dessas performances?

LCQ: como?

E: era um apelo... o apelo estético dessa performance... era pra sexualidade? era pra algo mais político?

LCQ: era as duas coisas... as duas coisas juntas... era ... com as roupas pretas e lilás com a maquiagem forte nos olhos... no rosto... que naquela época nem se usava muito aqui no teatro... né? era coisa que ele via no Rio e São Paulo... né? depois eu fiz uma viagem com ele... até ... com o José Geraldo... o sul e::: Uruguai e Argentina... foi a melhor coisa da minha vida... viajar com ele... foi assim ... uma aula daqui até Buenos Aires e na volta... coisas maravilhosas... ele aprontava... me levou pra assistir peças maravilhosas no Rio ... Hair ... na época da ditadura... que tava no auge ... em São Paulo assisti Balcão... com a Ruth Escobar ... tudo peça na época da ditadura que ... eles queriam cortar a cena... mas tinha cena que os artistas ficavam nu em Hair... né? quando chegamos no Uruguai e Argentina... também era ditadura ... em Buenos Aires ele aprontou ((risos)) quando falavam que aqui era ditadura ele (dizia) *acá também:::...* que fez até uma música éh:: (nesse momento ele canta um trecho da música) e eu não sei o resto da letra... ele fez lá em Buenos Aires e quando ele cantava lá as pessoas... cantavam... a gente louco nos bares... ele cantava e as pessoas aplaudiam e ficavam sem entender nada

E: Hunrum

LCQ: ((risos))

E: quer dizer... é essa coisa romper... né? com os ( ) com o contexto (...)

LCQ: ele fazia muito isso ... era... aqui mesmo em Maceió ele fez muito isso... teve um aniversário dele que ele fez na casa da... da ... mãe dele atrás ... que foram várias pessoas inclusive Téo Vilela... que agora é governador... era jovem... ele foi ... Beto Leão na época tinha feito um filme no Xingu ... veio com a orelha furada pelos índios... daquela época ninguém usava... foi o Beto ... José Geraldo com túnicas indianas declamou na casa dele... Tetê ... tinha um... ele pegou um manequim de loja... mulher... botou um vestido... tirou o vestido... vestiu ... foi uma performance lindíssima ... ele declamou ... quer dizer... ele

chamava as pessoas... pra... pra agredir também... pra mostrar mesmo... esse aniversário dele foi um escândalo... ele chamou de colunista social na ( ) misturou todo mundo ali pra ver... pra vê-lo e assistir

E: ou seja... a performace era uma marca estética do grupo?

LCQ: era... era...éh:: exatamente

E: era uma linguagem

LCQ: e Beto... né? ... também convivo muito com Beto Leão... conheci também através do Alex... que tem um parentesco... ele levou Beto lá em casa e ficamos logo amigos... né? aí ele já dizia que era amigo de José Geraldo... já conhecia... aí continuamos a amizade... todos... do Beto ... acompanhei muito o Beto também... na época do filme aqui... Joana Francesa... com a Janie Monroe... direção Cacá Diegues... setenta e três... eu fui figurante... eu e Carlinhos... trabalhamos como figurante... foi uma época MARavilhosa aqui... foram três meses de filmagem... de convivência... com toda a época... na época era da da... em plena ditadura... setenta e três... e muitas das pessoas que trabalhavam com Cacá Diegues... Cacá Diegues na equipe... né? :: tanto fotógrafo... assistente de direção... maquiador... eram pessoas que eram perseguidas na ditadura :: no Rio :: São Paulo :: Cacá botou pra fugir pra aqui... que aqui não era tão perseguida e aqui não iam ficar sendo perseguidos... aí o filme foi em união dos palmares

E: hunrum

LCQ: a maioria das cenas foram lá ( ) teve em branquinha... teve na praia do francês... teve cena no ... Beto foi assistente de direção e foi ator também

E: hunrum

LCQ: o Beto foi ator também... ajudou Cacá Diegues ... foi uma época muito boa aqui do filme ... a convivência nossa com esses artistas... eram festas e mais festas...

E: me parece que Zé Geraldo é mais *performer* do que Beto... Beto deve ter um trabalho artístico mais intimista... mais (...){

LCQ: éh... éh... éh...{

E: muito forte... mas assim... a presença cênica... as pessoas/ seus posicionamentos em loco são mais... mais(...)

LCQ: é... certo... José Geraldo é mais... é isso mesmo{

E: ele é mais impactante... ele se joga... ele se lança

LCQ: ele dizia...vamo Beto... o Beto... não... não... Geraldo... que é isso ..... e ele... não lá e tal... está entendendo? é como você disse... é pra se jogar mesmo

E: hunrum

LCQ: teve também outra época... foi o show do Beto Leão... aqui também

E: show?

LCQ: Beto fez um show ... Beto Leão em concerto... que eu... Tizinha e Carlinhos participamos do show :: que abertura do show dele era como se fosse um::: candomblé e nós vestimos roupa... de candomblé :: aí foi no teatro de arena... duas noites ... foi muito bom... era Beto Leão em concerto

E: isso foi em?

LCQ: década de setenta ... setenta e quatro... por aí ... é setenta e três... setenta e quatro ... inclusive até a gente fez esse show depois no festival de verão em Marechal Deodoro... no pátio do convento... aí que foi uma explosão... que foi ele junto com Leurení e nós abrimos o show... né? com esse tema do candomblé... e depois ele cantava... ele com Leurení

E: músicas dele?

LCQ: dele e também de Caeta::no e de outros... Chico Buarque ... porque festival de verão ... o primeiro foi em setenta e ele e Zé Geraldo participaram muito... porque Solange Lages é quem era a secretária de cultura... que na época era a diretora de cultura... era departamento de assunto culturais

E: o DAC

LCQ: é o DAC... é ... e eles ... tinha uma boate... que tem lá em Marechal... eles botaram no primeiro festival de verão... Divina Comédia... o nome da boate... um casarão antigo... quando foi no segundo dia a polícia federal fechou

E: cer::to

LCQ: por causa do muito incenso... a fumaça eles achavam que era de outra coisa... queriam... mas não era disso... a fumaceira era porque tinha incenso... era lindo o casarão... a boate arrasou o festival... foi o melhor que teve... infelizmente a polícia federal

fechou na época... setenta... né? imagine... no auge da ditadura e ele foi assim... José Geraldo  
APRONTOU

E: esses festivais de verão (...)

LCQ: rum... Marechal...

E: você falou que::: (...)

LCQ: hran... em Marechal... né?

E: em Marechal Deodoro... que quem encabeça na época da secretaria de cultura  
era a Solange Lages

LCQ: ela teve a idéia junto com Beto Leão (...)

E: naquela época recém chegada da França (...)

LCQ: éh:... éh::... ela tinha estudado lá (...)

E: que já trás um pouco desse ideal... né? de:: (...)

LCQ: é :: só que ela :: como na época o tio era o governador :: ela se reprimia  
muito ... no show de Beto Leão mesmo... Beto querendo muito patrocínio e tudo... ela ... Beto  
tem uma hora que Zé Geraldo agrediu :: cobra comendo cobra... ele terminou ... isso eu não  
sei se posso falar... ele fez uma CARTA... né? ele fez uma CARTA pra Solange... né? que  
esse com e::le... e Beto Leão ( ) só que eles não desceram... ficaram... pararam o carro na  
esquina... eu descí e entreguei a chefe de gabinete dela ... ela como sobrinha do governador  
admirava... ela começou a ter uma cabeça legal... mas ela tava seguindo a ditadura ... que ela  
ficava: “minha gente ... ta ... porque é que vai sair um show com as suas músicas” ... sabe? ...  
do Beto Leão :: inclusive quando fomos na polícia federal pra... pra... que eles ver... né? :: a  
letra... e assistir o primeiro dia do ensaio ... tinha que fazer um ensaio pra eles ... foi muito  
medo isso... porque a federal ficava ali no mirante São Gonçalo... José Geraldo parou o carro  
Beto desceu ... o Beto disse “vamos nós três”... eu... você e o Luciano ... o José Geraldo disse  
:: “não acho bom não ... Beto... você desce sozinho e qualquer coisa se você demorar... aí a  
gente sabe que você ficou... aí nós vamos providenciar pra tirar você”... né? aí nós ficamos no  
carro... isso demorou UMA HORA E MEIA... porque eles ficavam debochando... né? a  
polícia federal ... na época ficava debochando das pessoas ... eles sabiam... né? ... da  
convivência das pessoas ... tudo... mas aí liberaram todas as músicas que Beto queria... que  
eram as dele e as outras de Chico Buarque e Caetano ... e houve o show ... foi uma sexta e um  
sábado ... mas Solange foi e::: ele angustiado querendo /tá bom o show... e ela notando... né?

:: mas bem que tava ótimo... sabe? ((risos)) e:: ela querendo já que acabasse o show ... a gente foi lá no camarim dizer o Beto que tava bom... no intervalo :: aí o Beto ficou danado com isso... nisso nessa carta que Zé Geraldo ... que eu fui entregar lá no DAC pra ela ... foi quando romperam com ela... né? ... não co::m Beto... mas com Zé Geraldo... passaram uma época muito ... foi muito forte a carta... mas muito bonita... eu acho que ele não tem mais a cópia... mas deveria ter ... sendo que ela tava sendo a favor... né? :: da ditadura... por ter um tio governador... na época... ela não tava ali como NADA... uma diretora de arte... por ela ser uma pessoa que tinha uma cabeça... chegada da França... na época... né? ... tinha estudado na ( )... fazendo doutorado ... essas coisas lá

E: Luciano você falou uma coisa muito interessante que foi o fato do:: da equipe técnica do filme::: (...)

LCQ: do CacáDiegues

E: do CacáDiegues... que foi o... Joana Francesa

LCQ: Joana francesa com a Janie Monroe é

E: com a Janie Monroe... é... ter sido pessoas... ele ter trazido pessoas em decorrê::ncia de questões políticas

LCQ: isso... que é lá do eixo Rio São Paulo

E: eu já vi uma certa hipótese conversando com amigos de que festivais do tipo... festivais de cinema em penedo... o própRio festival de verão em penedo

LCQ: em Marechal... né?

E: em Marechal... desculpa... ele também tem... ele também é estrategicamente política da ditadura... porque ele deslocava das capitais discussões... que eles não podiam abafar mais... para lugares inacessíveis pelas grandes massas... você vê algum sentido nisso?

LCQ: vi vi... vi muito isso... muito ... porque inclusive os artistas que vinham... né? inclusive os governado:res... ditado:res... na época... né? que eles não eram eleitos... eles participavam... faziam questão de participar

E: mas as massas não iriam

LCQ: não não não... era pouquíssimo

E: era da elite porque tinha que ter... pra chegar em Marechal

LCQ: o de penedo então... que era uma elite fechada... as famílias de lá tradicionais de penedo... é ... Peixoto e Gonçalves ... lá tem um country clube ... os artistas no sábado... depois das sessões de cinema... só iriam pra o country clube ... quem Tinha conhecimento... as festas fechadas... né? ... com os artistas... eu ia por causa de Zé Geraldo e Beto... aí eu participava ... o Beto é amigo dos artistas... então ... muitos artistas viam que Beto nem sabia que iam chegar aqui ... (dizia) Beto ... que nem tinha contato com Beto pra dizer Beto pra quem? tá entendendo? eles não faziam isso... quando os artistas chegavam aqui... eram conhecidos de Beto

E: sim

LCQ: até porque Beto... na época... já tinha sido casado com ZeZé Mota ... quando ele fez o filme Chica da silva ... ele encontrou ZeZé Mota ... que ele também foi ator de Chica da silva... Cacá Diegues botava ele... né? ... lá em Diamantina... né? ... foi quando ele encontrou ZeZé Mota... casaram... passaram uns quatro anos... moraram no Rio de janeiro... eu fui na casa dele... fiquei hospedado... dele e de ZeZé... que foi maravilhoso... a convivência com os dois lá ... até porque a casa era cheia de artistas... era Ney Mato Grosso... Elke Maravilha ... Marcos Nanini morava em frente a ele... então era uma festa na casa ... Marília Pêra ia muito ... que na época Marília Pêra... a irmã dela não era famosa... Sandra Pêra... e morava... na época os artistas começan::do... aí eles se ajudavam muito... então... Sandra pêra morava na casa de Beto Leão e ZeZé Mota... Lucélia Santos... chegou lá um dia chorando que achava que não tinha passado no teste da globo... aí de repente... chamam ela pra fazer escrava Isaura... né? ... depois de três anos ... e o Beto é muito amigo de todo esse pessoal assim... é uma convivência muito boa

E: mas não eram criados a nenhuma posição político-partidária?

LCQ: não... de jeito nenhum (...)

E: a linguagem (...)

LCQ: inclusive tinha uma coisa que o Zé Geraldo criticava... né? das pessoas daqui... até por causa do preconceito... do PCdoB... PTB essas coisas... né? eles tinham preconceito ... eles tinham uma convivência muito pouca com o Zé Geraldo e o Beto ... Zé Geraldo QUANDO morou no Recife é que era envolvido mesmo com as estudantes... revolucionárias umas... né? que eles tinham lá na... no Recife

E: ou seja... era uma condição de romper com certas tradições... porém... não existia AFILIAÇÃO política

LCQ: não... de jeito nenhum... Eduardo Bonfim uma vez pegou uma material... ele muito perseguido... né? e guardou na casa do Beto... né? de pessoas... e como a coisa começou a apertar... Beto (disse) Luciano eu quero que você deixe na sua casa... você mora com seus avós... eu digo mas eu moro em frente ao quartel do exército... na época da Fernandes Lima... É ATÉ PIOR NÃO? acontecer alguma coisa (ele disse) não... não... e a noite eu fui deixar o Beto em casa e levei o material pra casa e não disse pros meus avós... né? claro que eu não ia dizer porque era ... eu li que falava sobre as pessoas que estavam escondidas no Xingu... na Amazônia que eram perseguidas na selva do Mato Grosso ... todinho ... por conta disso o Beto ficou aperreado... disse não vocês... tem mais tempo que eu convivo com vocês... ando pra cima e pra baixo com vocês... mas nunca fomos chamados... NUNCA... nem Beto... nem ninguém... nunca... nós tínhamos uma vida ... muito pique inclusive aqui... e... e... e ... melhor até do que hoje as coisas eram pra gente naquela época... não era de perseguir não... porque a gente curti muito... ficava indo nas praias conversando... não tinha problema nenhum

E: mas porque vocês não adentravam numa dimensão política (...)

LCQ: é... é... fazia... chamava... é... era... era... também... é... é (...)

E: existia uma linguagem de cultura... uma linguagem forte... bastante (...)

LCQ: por conta de eles serem muito ( ) até... as pessoas daqui que se diziam... né? Lúcia Guiomar também conviveu muito com o Beto e::: com Zé Geraldo ... muito mesmo ... amiga deles... na época ela participava... né? teve até uma ... teve uma vez no teatro Deodoro... tava havendo um concerto lá e Lúcia gamar chegou e botou os bagaços aí pra dentro da:::... não sei quê da associação artística de Alagoas que tinha aqui e quem fazia esses concerto ... aí Lúcia Guiomar chegou e disse não... não entra mais não... tá lotado ... ela disse... O QUÊ? ... aí tava chovendo... ela tava de bota... ela chutou a porta nós vamos entrar... que isso é um espetáculo para CLASSE... não pra muita gente que ta aí dentro... aí nós entramos... ((risos)) e aí? depois vem Lucy Brandão

E: o elo de José Geraldo... do Beto Leão e Lucy Brandão

LCQ: o elo... pronto ... aí Lucy Brandão começou a crescer... antes ela era criança... depois ela começou a crescer e se envolver com a gen:te... ela... o Beto morou na ( ) freqüentou muito a casa do Beto... no Rio de Janeiro... mas eu não conheço... lá eu não sei muita coisa... que eu não vivia na ... quando eu ia ela não estava lá... mas aqui em Maceió ela

convivia muito com a gente... ela aperreava um pouco... né? nós gostávamos dela... mas ela... as pessoas daqui... a MAIORIA... tinham um preconceito muito grande com ela

E: com ela?

LCQ: com ela sim... eram poucos (de) nós que recebiam Lucy em casa e que andavam com ela

E: certo... e você vê isso em decorrência...?

LCQ: louca ... achava louca demais... ah... Lucy é muito louca... papapa ... quando ela chegava nos bares... louca... né? declamando... dando ... todo mundo gostava... aplaudia... mas eram raras as pessoas que queriam conviver com ela como nós convivíamos ... às vezes ela me aperreava... eu dizia... ah Lucy... tá bom... aí eu botava... eu não botava ela pra fora de casa... eu digo (dizia) saia... saia... sai... saia... vá... vá... vá que você está me aperreando muito... mas no outro dia ela ligava ((e dizia)) oi Lu... tudo bom?... sabe? e ela tinha aquela coisa bonita... né? ela gostava muito da performance também... as poesias dela com performance... né? teve uma cena dela nos festivais de:::... de Penedo... eu estava na porta do cinema... isso a noite... na sexta-feira à noite... quando todo mundo começava a chegar... né? saia daqui de Maceió tarde... quando chega o Raimundo Beltrão... no carro... e atrás uma caçamba... que ele tinha uma fazenda lá em Penedo... nessa caçamba vem Lucy Brandão com uma roupa lindíssima... com os cabelos soltos... flores nos cabelos... essa cena não saiu mais nunca da minha cabeça... ... ela arrasou mais do que todas as atrizes que tava lá... Vera Fischer... Vera Ximenes... aquela outra lá... éh::: ... Suzana Vieira... todo mundo ficou assim na porta do cinema... tava acabando a primeira sessão do festival... quando Lucy chegou em penedo... a entrada dela... foi triunfal... ela com aquelas roupas como cigana faceira... como ela dizia... com as flores... os cabelos soltos... ah::: eu mesmo fiquei assim ((risos))

E: ((risos))

LCQ: LuCY:: que coisa linda

E: e nesse momento ela diz a poesia... ela não?

LCQ: disse... ela desceu da carroceria e *pá*... começou a falar em frente ao cinema... dando escândalo... aquelas poesias dela

E: hanram

LCQ: e aquilo foi muito lindo... eu não esqueci mais nunca esse momento

E: me parece que existe... ao mesmo tempo ... tanto Zé Geraldo como Lucy Brandão gostavam das performances ... me parece que existia (...)

LCQ: ah... os dois juntos faziam muito (...)

E: foi mesmo?

LCQ: ele adorava quando ela fazia cena... até... ele adorava ... chamava Lucy... Lucy... Lucy... é (...)

E: e eles chegaram a fazer poesias juntos?

LCQ: não... não juntos... mas diziam as coisas... né? ele... ele... quase um repentista... né?(...)

E: exato

LCQ: ela dizia uma coisa... ele dizia também... né?

E: ah...e ele tem esses registros?

LCQ: tem nada... tem nada

E: porque assim... umas marcas (...)

LCQ: tem que ... era assim :: era as coisas que tinha já... e ela dizia na hora... que ela pedia o nosso se não amanhã eu esqueço (...)

E: exato (...)

LCQ: ela dizia muito isso

E: exato... deve ter sido essa coisa como :: você tá percebendo agora ... Lucy não sentava nunca num gabinete para escrever... ela era in loco... né? ela vinha como uma repentista... ele fazia a performance... mas ele tinha uma produção (...)

LCQ: a dele... era... era... era

E: por trás... e essa produção havia uma intencionalidade... né isso? uma uma espécie de de:: produção mesmo pra aquele determinado momento... Lucy usava (...)

LCQ: teve um festival aqui de poesia falada universitário que ele / a poesia dele -- eu não me lembro qual foi essa agora -- no momento que nós fomos aqui onde tá o espaço vinte agora ... as jangadas ... que na época podia estacionar com o carro ... aqui perto... a balança... tava ventando muito... ele pegou um GRAVADOR... pegou o vento... na RÁ:dio do carro... ele botou (em) uma rádio estrangeira... eu acho que era árabe e ao mesmo tempo eu...

ele e o Beto Leão ficava *aeenn*... o som ficou uma coisa lindíssima... aí foi o fundo musical da poesia dele

E: que ótimo

LCQ: foi...só que a gente começava a fazer *uh:::...* aí ria também

E: isso no (...)

LCQ: e de músi :: de... de... poesia falada que tinha na universidade... tem o de música e o de poesia falada

E: é um que ele entra de índio?

LCQ: não não...

E: tema de Catari::na?

LCQ: é... CATARINA... justamente é a música que eu falei que... que cada pessoa de uma de... de uma roupa diferente... é:: a que:: que jogava o cigarro no final era esse Catarina... era... esse agora que eu me lembrei ... é

E: que Vera Romariz coloca num texto dela

LCQ: deve falar... é... ela deve falar

E: que levou a platéia ao delí(...)

LCQ: foi... justamente... é

E: e você estava no grupo da performance?

LCQ: não... eu tava na platéia... porque foi um /foi uma estudante aqui venezuelana... que estudava aqui... ITALIANA... mas que era radicada na Venezuela Rosa Pescatore... fazia medicina... ciências médicas... era amiga dele... e ela participou também... a Gracinha Tenório... inclusive ele... quando ele teve aqui nesse ano em janeiro... a Gracinha Tenório entrevistou ele num programa que ela tem na -- ela deve ter essa entrevista -- na rá:::dio:::... o jor/... o jornal... é? rádio o correio am... ele fala em mim e tudo... que eu era contemporâneo... e ele fala nisso que era contra a cultura... essas coisas... ele fala nisso tudo na entrevista... foi em janeiro desse ano quando ele esteve aqui

E: rum

LCQ: AÍ é isso... aí

E: deixa eu lhe falar uma coisa interessante ... que eu não conhecia essa história... muitos devem conhecer... mas infelizmente eu não tive essa oportunidade... que é o pai dele ter inaugurado(...)

LCQ: sim... é (...)

E: aquele monumento... eu queria que você resgatasse

LCQ: o pai dele foi prefeito de Santana do Ipanema... durante muitos anos... né? político... e::: ele em homenagem ao sertão -- ele na praça principal de Santana -- ele colocou um jumento com aquelas coisas que carregava água... né? como símbolo do sertão e na época saiu na revista veja e tudo ... hoje eu vim saber que o jumento ... tiraram da praça... uma pessoa de lá que teve... tava perguntando... dizendo tem um ami::go que é de lá... e colocaram na entrada da cidade... né?

E: o pai dele era alia::do da ditadura? ou (...)

LCQ: era... terminou sendo assassinado ... foi preso... mas foi preso acusado de ter matado uma pessoa lá... ele se afastou... como era prefeito ficou no quartel de::: da polícia militar aqui ... Adeildo Nepomuceno... era baixi::nho... AH... era aliado

E: ah... e você sabe um pouco da migração de de Zé Geraldo pra Maceió e de Beto Leã::o

LCQ: Zé Geraldo primeiro foi de Maceió pra Recife... né? aliás de Santana pra Recife... acho que ele estudou em colégios em Santana e depois veio pra Recife e Beto Leão veio de Quebran/ -- ele nasceu em palmeira -- eu acho assim que foi morar em Quebrangulo... tipo Graciliano... né? que era o contrário era de Quebrangulo e foi prefeito em Palmeira... acho que Beto foi isso... nasceu em palmeira e foi morar em Quebrangulo... veio pra aqui com a família... né? pra estudar... trabalhar... essas coisas... a família veio pra aqui ele veio também... fui aluno de Zé Geraldo no colégio estadual e depois começou a amizade

E: ah... ele foi aluno do Zé Geraldo?

LCQ: é... de biologia

E: então se você hierarqui/ (...)

LCQ: SOLANGE LAGES é... Solange Lages... é ... também ensinava lá... na época... com Zé Geraldo... ela ensinava literatura e língua portuguesa no estadual... que na época era um colégio muito bom... do ensino médio...

E: se você hierarquizasse... primeiro surge o Zé Geraldo... depois o Beto Leão e depois Lucy Brandão

LCQ: é isso mesmo

E: e convivem nessa década

LCQ: é... nessa década... é... é

E: de forma mais intensa já na década de SETENTA em diante

LCQ: é... que Lucy já era menor... né? inclusive tinha até aquela coisa... (diziam) a Lucy é de menor... não sei o quê... ta entendendo? ... ela chegava no bacaninha lá no farol ... que era famoso ... e morava no parque Gonçalves Lêdo ... aí diz eita meu pai vem... vem... ali... aí ela se escondia atrás das portas no bacaninha... e o pai dela procurando ela ((risos)) pra não ir pra casa que na época ela ainda era de menor... né? mas::: eu gostava muito dela... pessoa muito:::... muito forte... personalidade FORte / se falar é todos os três... né? tanto Zé Geraldo... como Beto Leão e:: Lucy ... e o Zé Geraldo... na época professor universitário... né? e ele:: (...)

E: ele foi secretário daqui também... né?

LCQ: coordenador do meio ambiente... na época era que tava pra vim a BRASKEM ... a SALGEMA hoje BRASKEM ... ele lutou muito contra ... como foi o PRÓprio governo que tava trazendo ... era tempo do Geisel que era o general presidente da república e ele secretário / coordenador do meio ambiente do governo Suruagy ... ele teve que deixar... porque ele lutava contra... eu fui várias vezes com ele com gravador... na época que as pessoas querendo construir o SALGEMA e tinham pessoas que moravam por ali... ali era muito bonito... tinham dunas e aqueles pescadores... ele entrevistando as pessoas pedindo pra serem contra aquilo ... ( ) direito da época (dizia) vamo lá ... aí ficava muito doido... pegava um gravador... vamo lá... eu digo vamos... aí ficava entrevistando as pessoas... as pessoas ah... isso aqui vai afundar coma a gente... não sei quê... papapa... ele sendo contra... ele fez tudo pra não vim

E: quando eu lhe conheci... a gen::te::: (...)

LCQ: ele morava aqui... na Mário de Gusmão... né?

E: isso

LCQ: com Jorge

E: isso... NÃO... você morava com sua tia

LCQ: não... ele... morava com o Jorge{

E: ah... ele morava com Jorge... de pra entender que você tava falando de você (...)

LCQ: é... é... eu morava na outra na desportista Umberto Guimarães... com minha tia e minha vó

E: exato... nós freqüentávamos alguns lugares noturnos... que já eram escolhidos por esse grupo

LCQ: é

E: como o bar do pingão... na praça Monte pio

LCQ: oh... é::

E: a peixada do ferreira

LCQ: é

E: não... é? tinha um barzinho aqui (...)

LCQ: TINHA um caldinho ali na Pajuçara também... né? só um caldinho... quando dava a curva?

E: o bar da ( )

LCQ: era um caldinho na... na ... era um caldinho que tinha de esquina... atrás da sede do CRB... que hoje ta destruída

E: hmm

LCQ: nera?

E: e tinha um barzinho chamado Gemini

LCQ: o Gemini... que era do pontal da barra... dos argentinos

E: hanram

LCQ: nós freqüentamos muito também... que eles colocaram aí... oh

E: esses espaços eram opções desses grupos em decorrência de serem aliados dos estabelecimentos de iniciativas privadas ou porque eram culturalmente aliados... como é que você entendia essa escolha?

LCQ: é que tinha a ver com a gente... nós não gostávamos de ir lá na época que era o bar Fornace... que era o bar:::...(..)

E: da Leninha

LCQ: o da Leninha nós começamos a freqüentar... bem depois... nós nos sentíamos melhor nesses lugares... que tinha a ver com a gente

E: menos oficia:::1

LCQ: éh:::.....

E: né?

LCQ: e nós ficávamos à vontade... né?

E: essa busca pelo... pelo (...)

LCQ: éh... éh... éh:::....

E: era uma forma de democratizar o acesso a linguagem (...)

LCQ: exatamente... éh... éh...

E: e... posso entender dessa forma?

LCQ: pode... éh:::.... e teve uma época aqui também que às vezes a noite a gente tava nos bares aí saía de carro... dois... três carros um atrás do outro e nós:: percorríamos os bairros de Maceió... não tinha nada naquela época... não tinha violê::ncia... não tinha assalto... não tinha nada e nós chegávamos em bebedouro... naquela praça da igreja... que tinha um ... a praça tinha um... tipo um ... parece até um palco... nós descíamos e começávamos a fazer performance todos e cantando e dizendo poesia do Zé Geraldo... isso duas... três horas da manhã... ninguém na rua só a gente e não acontecia nada... aí depois entrava no carro e ia e íamos embora

E: chegaram a levar livros ou eram poesias?

LCQ: não... era o Zé Geraldo falando... cantava... o Beto cantava e a gente fazendo performance ... todos ... que eu gostava muito ... aí eu me envolvia nas performances... inclusive na casa dele -- ele morava atrás na Pedro Monteiro... num apartamento -- a gente ficava lá ele ... eu e Tizinha ... quando eram altas horas... a gente dançava muito ... e os alunos deles que vinha naquela época de convênio... aqui pelo ... estrangeiros era do Panamá... Costa Rica e Nicarágua ... que levava pra casa dele e eles ficavam assistindo... achavam lindo ... eu e Tizinha ... aí ele disse... ah... eu / eu botei eles pra

estudar... a gente não aguentava isso... eles estudaram em Moscou... num balé lá muito famoso

E: ((risos))

LCQ: e os panamense... canadense achavam lindo e acreditavam... os estudantes... no outro dia na faculdade diziam lá... ah:::::::::: que lindo ((risos))

E: ((risos))

LCQ: e nisso eram todos dois... eu e ela botava lá ... que a gente ia lá pegava as fantasias se enfeitava... né isso? e inventava na hora e vinha

E: eu lembro muito a performance de Dó::rio e Tizinha... já no apartamento dele já aqui na ponta verde

LCQ: aqui... éh::::... isso mesmo... éh (...)

E: tinha uma varanda ao luar... né? que a lua fazia a iluminação

LCQ: ele gostava de fazer isso

E: e ele gostava muito de Milton Nascimen::to... né?

LCQ: muito... muito... Maria Betânia

E: é

LCQ: e às vezes -- ele era muito assim -- ele quando queria dizer as coisas ele dizia... assim as pessoas que estavam reunidas / assim... a... a... aquela... como é que se diz ... que fala até ... tem uma das letras das músicas dele “reprimida no tubo de ensaio social”... ele falava... uma das músicas dele a letra fala isso

E: essas músicas foram gravadas?

LCQ: não... na época não... mas ele deve ter as letras ... ele sabe decorado... ele sabe... isso ele sabe... ele... filme ele destruiu... mas ele ... aí... éh::::... essa do... do... eu acho que é do Beto... é Letícia... “Let’s go Letícia”

E: rum

LCQ: né... do Beto Leão... acho que fala isso... é no tubo de ensaio social... sociedade reprimida ... então ele chegou num dos festivais de penedo e ... tava assim TO::DO mundo assim embaixo no saguão do cinema... aí ele vinha e dizia as coisas assim pras pessoas... que às vezes... até hoje eu digo Geraldo e o Beto Leão a gente queria né? dizer faça

isso não... .. demais... ele dizia mesmo... Guilherme Palmeira... era governador ... quando era o Suruagy ... ele dizia... teve uma vez que a viúva de Graciliano Ramos... ele às vezes ... quase até / quase até ridicularizava as pessoas... sabe? ... porque ele via que as pessoas queriam estar muito a cima... sabe? aí ele botava as pessoas na roda mesmo... forte

E: de fogo.. né?

LCQ: é de fogo? a viúva de Graciliano Ramos uma vez lá... como é o nome dela? esqueci agora ... ele:: no festival de Pene::do... tinha uma artista lá muito louca... que trouxeram ela como diretora /que ela veio pro festival de penedo... mas ela era de filmes as pornochanchada ... né? na época... né? o pornô era pornchanchada... né... AÍ ele ((risos)) apresentou pra viúva do Graciliano dizendo que a mulher era oi::a ... foi uma loucura... e nisso a mulher do Graciliano se achava... né? achava que é ... pra ela aquilo né... a viúva de Graciliano era ótimo ... teve um festival que ele:: / ele ficou num apartamento no hotel São Francisco... com Jorge lá... só que todos nós ficávamos também... né? e o::... os apartamentos lá do hotel são Francisco tem banhe::ira... então eu lembro que a gente enchi::a a banheira d'água e o povo entrava ficava lá dentro fazendo performance ((risos)) dentro da banheira... e ele vinha AH::: e fazia aquelas cenas... aí chegava na sacada do hotel e fazia cena... botava túnica... botava (...) e ficava fazendo mil coisas... assim mesmo era quando a gente ia pra salvador no carnaval... teve um carnaval que a gente foi pra salvador ... que nós ficávamos na varanda do hotel ali perto da igreja de São Francisco... hotel que tem ... acho que é até hotel São Francisco... também ... nós íamos pra sacada do hotel cheio de túnica... descia até na rua e ficava dançando... fazendo performance com ele ... era Ótimo... muito bom. mas ele fazia exatamente... é como você disse... pra::... né? a contracultura ... que ele queria mostrar QUE as pesSOas naquela época TINham como fazer as coisas... mesmo com toda a repressão e acho que ... eu agora não entendi ... assim que realmente não percebiam ... não a gente... é... acho que era porque... justamente como você diz... não eram filiados a nenhum

E: posição partidária

LCQ: é... não não... é... não não... ele dizia as coisas que queria mas não... o discurso dele era fortíssimo... as palestras dele... o curso que ele ... muitas vezes ele pedia pra eu ir assistir eu digo.. ah... eu vou e ele dizia...qualquer coisa você faz um sinalzinho se eu tiver muito cansado pro pessoal... só que eu fazia o coisa final e ele me botava numa situação... dizia... ói... meu amigo Luciano já ta bom de encerrar... aí a platéia toda me olhava... né? e ((risos)) nisso eu fica:::va... digo Zé Geraldo você manda eu deitar e ainda

me bota numa situação difícil... né? como você é... mas era pra sair já pras loucuras... “vamo... vamo... vamo... ta bom... ta bom... ta bom... ta bom... vamo...”

E: que dizer que você ficava um pouco de diretor da cena?

LCQ: é... ele me chama muito... eu ia muito com ele

E: pra?

LCQ: é... é... às vezes ele dia dar aula era no CCBI... né? aula de biologia... na praça da faculdade... aí ele diz... ói... eu não vou nem no meu carro... vamo no seu... você me de::ixa e depois entra lá e vai me buscar... na sala de aula ((risos))

E: existia uma cer::ta tensão entre alguns grupos que pertenci::am a mesma perspectiva de contraculturista... defendiam certas causas muito semelhantes... mas não se assinavam (...)

LCQ: com a gente... quando a gente chegava... se entronxa::vam pra gente... e ele sentia isso e que HO::JE tão querendo /tão com /com /hoje em dia convive com o Beto Leão e com ele diferente... mas que na época a gente era um CHOque... pra eles... nós éramos um choque

E: isso ficava muito marcado?

LCQ: muito... a gente sentia muito isso

E: então uma das... que ele chamava (...)

LCQ: aí a gente chegava ( )

E: hunrum...

LCQ: houve essas coisas todas

E: qual a relação de vocês com o teatro?

LCQ: não era... mas andávamos também com o pessoal... com o Home::ro

E: não... porque tinha... né? não tinha o pessoal da universidade?

LCQ: éh... éh

E: não tinha um pessoal da universidade?

LCQ: tinha... tinha... tinha

E: o pessoal da ?

LCQ: eu não me envolvia muito não... era uma outra... é... nós íamos só assistir

E: era de prestigiar (...) { junto do público... mas não

LCQ: é... é... mas não tinha aquela convivência ligada não... não... não

E: chegaram em algum espetáculo a entrar no Palco... a dialogar com algum teatro... ou não... ou ficavam mais na posição de platéia mesmo?

LCQ: não não não ... platéia mesmo... éramos platéia só... não envolvia não

E: numa questão de respeito à arte... uma questão de respeito ao teatro (...)

LCQ: é... ao teatro

E: ou uma questão de... porque vocês não desobedeceram essa coisa que era sacralizada do teatro?

LCQ: éh... éh... éh... não... não... não... mas a gente não... não... não fazia não isso

E: estamos falando de desobediência... né?

LCQ: é... é... é

E: né? então existem momentos... lugares... que vocês não chegaram a desobedecer

LCQ: é...

E: vocês desobedeceriam a instâncias das tradições políticas... né? as tradições das massas... né? religiosa

LCQ: mas quando nós chegávamos (...)

E: e quanto a questão da arte... chegaram a fazer isso?

LCQ: como?

E: desobedecer à arte aos lugares sagrados da arte sem ser o cinema... por exemplo?

LCQ: não não não... não chegou a isso não... assim... às vezes a gente ia pro teatro... uma vez o Zé Geraldo assim... ele... como você disse... ele não subia no palco... mas ele dizia umas piadinhas ... a platéia... quando era o espetáculo de Linda Mascarenhas mesmo... ele chegou a dizer algumas coisas

E: por exemplo? você lembra?

LCQ: porque ele mangava dela um pouco... né? ele não aceitava ela como boa atriz... é uma das pessoas que ele:: ridicularizava

E: certo

LCQ: teve uma... uma... uma cena ... como você disse ... desrespeitou ... nesse ele respeitou /desrespeitou uma vez o teatro assim... o pessoal da ata tinha/fizeram uma exposição de artistas em benefício da ata... no salão nobre da fênix... né? era a ata querendo se aproximar da elite... além de Beth Monteiro de carvalho (que) era casada com Fernando Collor... então prefeito... ela a primeira dama e a ata querendo chegar pra ela... porque ela é uma pessoa um::ito liga::da a ar::te... a cultura e *papapa* ... aí é onde a Mascarenhas ... o Homero... o Ronaldo de Andrade... Zé Márcio e outros fizeram ... contra /chamaram os artistas pra expor ... Zé Geraldo também as vezes ele pintava ... um pouco do abstrato... aí ele fez... como Linda Mascarenhas declamava muito essa Nega Fulô... de Jorge de Lima ... na época Zé Geraldo fez um quadro... isso num dia de muita loucura na casa dele ... ainda lembro ... um dia de sexta-feira... que era um dia que a gente enlouquecia mais... né? sexta e sábado... disse... eu vou fazer ... pegou cartolina... guaxe preta... um quadro... essa Nega Fulô... vai ter cola::gem... vai ter TUDO... aí ele começou a desenhar a Nega Fulô... a cartolina já era preta... né? pegou giz branco... pegou co:la... pegou cola:gem... botou uma pena de pavão... um BRINCO na Nega Fulô e levamos lá pro ... o quadro lá pra ... colocar a moldu::ra :: e levamos lá na... na... num dia também de muita loucura depois do quadro pronto ... levamos lá na::... na casa de Linda Mascarenhas... onde a ata se reunia... entregamos o quadro ... no dia da exposição... ALGUÉM foi mais cedo... do que a gente... a gente ... o Zé Geraldo disse “aaah” ... aí ligou pra ele... pra casa dele (disseram) Zé Geraldo não sei quê... não vi não o quadro seu... não ta lá não ... ele disse...como? duvido que não esteja... aí ele (...) vamos lá Luciano e Beto Leão ... aí fomos ... ele já subiu a escadaria falou o nome da atriz... aonde estão os veados da A::ta::?

E: ((risos))...

LCQ: bem na exposição... todo mundo parou assim... (ele disse) cadê o meu qua::dro que eu doe::i? que absurdo... falta de resPEItO... vocês que são artis::tas faltando falta de respeito com os próprios artistas? como é que pode? ninguém deu uma pala::vra... aí ele ficou... desentendeu com o pessoal da ata e é por isso que não convivia

E: e o quadro?

LCQ: sumiu ... eles rasgaram... parece ... aí pronto... aí desde aí ele também não teve convivência mais com o pessoal do teatro não... né? e assim foi

E: bom...

LCQ: depois ele foi ser mórmon... né? casou-se... né? ele entrou pra igreja dos mórmons... foi quando ele se afastou... né?

E: mas e na arte... você acha que ele... ele... ele não se modifica também... ou não?

LCQ: é... a ultima coisa que eu vi dele livro esse ca/ca/ ( )

E: ( )

LCQ: éh... éh... éh... só isso... e mais nada... depois ele não me mostrou... que a gente só se fala mais por telefone... ele fica dizendo que vem... eu digo que vou na casa dele... aí a gente termina não... mas ele não deixa de me ligar quando tá aqui

E: você toparia ir lá?

LCQ: hein?

E: você toparia ir lá?

LCQ: quando ele estiver aqui... acho que agora (...)

E: até a Bahia...

LCQ: e::ita... Feira de Santana... né? ele vai vim agora... a casa (...)

E: ah... é?

LCQ: a casa dele aqui funciona... tem uma pessoa que toma conta... ele vai chegar em dezembro... aí quando ele me ligar eu entro em contato

E: ok

LCQ: aqui é melhor ... na casa dele... a esposa dele é ótima... gosta muito de mim... quando teve agora esse início de dezesseia de setembro... que homenagearam várias pessoas... ele foi um dos homenageados... né? É com a pla:ca... né? que foi o meio-ambiente... o tema... aí eu liguei pra ele... que a tizinha disse... Luciano ligue pra ver se ele pode vim... mas ele tava num congresso internacional de meio-ambiente em Belo Horizonte... a esposa dele (disse) opa... Luciano... que bom... mas ele... infelizmente ele não está aqui... está em belo horizonte

E: ok... Luciano muito obrigado... viu? um dos grandes depoimentos (...)

LCQ: nada... num sei se esqueci... viu... de alguma coisa... mas depois a gente (...)

E: mas pode botar se lembrar (...) {é um trabalho em processo ainda

LCQ: éh... éh... éh... verdade... mas foi ótimo também

E: obrigado

LCQ: falar de pessoas... né? tão... foram tão importantes pra mim... né? inclusive pra minha formação... como professor de ar:te... né? pra mim isso foi muito importante... a convivência com ele... eu já gostava de artes e com a convivência com ele... inclusive minha família não tinha nenhum preconceito de eu andar com ele... ele era muito bem recebido pelos meus avós... meu avô então... achava ele::... quando eu quis ir pra Argentina... que na época eu ainda tinha dezenove anos... Zé Geraldo... uns cinco anos ou seis mais velho do que eu... meu avô disse vai... que viagem é a melhor coisa que tem... e com ele::... realmente

E: interessante... Luciano... é... do grupo... você vai pra educação... você se inte:gra ao... ao... lado oficial da sociedade pela educação... ele vai pra pesqui::sa e pra universidade que é educação também

LCQ: e Beto chegou a estudar direito... mas deixou... aqui na UFAL

E: e Beto vai pra::... pras mídia... pra cultu::ra e pra o/a política partidária... Lucy... vai até o final... as margens... enfim... que é uma/ um caso apesar de ter sido um caminho que ela escolheu

LCQ: éh

E: de uma certa forma

LCQ: de uma certa forma... é

E: como é que você vê essa trajetória... essa... professor Geraldo se ca::sa... entra no... no... no... numa igre::ja... não foi o seu caso (...)

LCQ: é(...)

E: que continua numa certa convivên::cia com o... né? enfim... como é que você enxerga/ como é que você entende isso... do ponto de vista existencial?

LCQ: eu acho que foi é um... um... um... um... como é que se diz... uma definição de cada um... não? eu vejo assim... cada um... tomou sua definição. ele já tinha essa tendência... Zé Geraldo

E: você já sentia isso?

LCQ: como artista... de vez em quando ele tinha umas retrações... que eu sentia isso... era ... que até eu criticava ele... eu digo...ah... venho mais aqui não na sua casa... tchau... (e ele dizia) oxe? que é isso? o que está havendo... né? eu dizia mesmo... você bota a gente no fogo... apronta... chama a gente e agora ta... pois então eu vou embora... aí ele me ligava... não não não... no outro dia

E: ((risos))

LCQ: vamos sair *oia* está um dia lindo... pois *tamo* em dia de sábado e domingo... não tinha muito trânsito... ele disse... vou lhe pegar pra gente dá um passeio na orla... não venha no seu carro não... eu vou aí lhe pegar pra gente sair... eu digo... ah... vamo... aí nós fomos

E: hoje vocês são referências... pra uma geração que vem depois de mil novecentos e oitenta... como a geração de Lula e outras pessoas mais e que começam a mudar o seu comportamento no convívio com essa sociedade conservadora... como você encontra mais pessoas (...)

LCQ: muito muito... éh

E: éh::... assumindo as suas classes sexuais... as suas opções sexuais... enfim

LCQ: certo... certo... certo

E: éh::... como é que você se enxerga hoje sendo referência disso e como é que você vê Zé Geraldo... Beto Leão no discurso das pessoas?

LCQ: eu acho que... eu vejo eles... sendo/eles deviam ser mais bem... lembrados... hoje em dia

E: eles não são muito lembrados?

LCQ: não são... Zé Geraldo sente muito isso... né? inclusive com pessoas que... com / éh::... que também compactuaram com ele... como Ronaldo Lessa... mas Ronaldo Lessa na época tinha um preconceito que era filiado a partidos e eles não eram ... até às vezes Ronaldo ainda foi algumas fes::tas na casa de Beto... quando era solte::iro... todo mundo estudante... ele chegou a ir em algumas festas na casa do ... mas era ele... éh:: ao mesmo tempo ele se reprimia e não é... é como você diz... eles não lembravam de Zé... de Beto ele ainda lembrou que era secretário de cultura... mas Zé Geraldo não... nem por Théo nem por nenhum deles ... Zé Geraldo sempre:: -- por isso que quando ele se aposentou da UFAL... ele fez concur::so pra universidade estadual da Bahia... e ensina lá em Feira de Santana e é

coordenador de mestrado e doutorado na Universidade de São Carlos em São Paulo -- é... mas ele sente isso quando ele vem aqui... que:: ninguém... né? mas eu acho que é coisa de Alagoas... né? (...) foi embora e não veio mais nunca

E: grandes nomes

LCQ: grande nomes

E: isso é indiscutível... né? parece que Arrizete trabalha isso numa dissertação de mestrado ou é doutorado dela... essa coisa do... do... do... do... da diÁSpora intelectual alagoana... do artista alagoano

LCQ: éh:... fica sentido... éh... éh... Paulo Gracindo mesmo... né? foi e não vinha... só vinha aqui e não tinha nenhuma simpatia... nenhuma coisa com alagoas

E: ninguém podia mexer com essa estrutura cristalizada que aqui está... né? se mexesse

LCQ: reprimida... como diz o Beto Leão... né? no... no... na letra da música dele... “no tubo de ensaio social...” né? ((risos))

E: tubo de ensaio social... que imagem interessante

LCQ: não... é?

E: hunrum (...)

LCQ: ((risos))

E: brigado... Luciano

LCQ: nada... qualquer coisa... estamos aqui

## APÊNDICE E- Entrevista com José Geraldo Marques

E: Fala com José Geraldo Marques... para tese UFAL

E: Bem Geraldo eu vou tentar recuperar nossa conversa de hoje à tarde... nós começamos éh:: falando sobre::... você me apresentou alias... uma referência biblioGRÁfica a respeito dos festivais de ciNE::ma... né? do do::: Elinaldo Barros... que trata de um filme seu onde:: éh::: vão estar registradas performances referentes a obra do Pasolini você poderia comentar algo sobre?

JG: Sim o filme é um filme é super oito... foi no auge do movimento super oito e:: éh:: eu fiz esse filme... foi interessante... nós primeiro nos reuníamos na casa do Isaac... na:: Jatiúca e na casa do Isaac nós fizemos uma sessão de preparação... de esquentamento... aquecimento entre nós... estimulamos a criatividade e fomos pras barreiras de Jatiúca... éramos nós todos adultos e ainda havia uma criança que era a filha do senhor ( ) a Aninha... o que nós levávamos? levávamos algum material para maquiagem... levávamos MUIto pano... pano pre::to... pano bran::co e levávamos um pombo... um pombo branco... o pombo branco servia para uma cena que foi a Aninha... ela aparece... a criança... com o pombo e ela solta o pombo e o pombo sai voando... e na:: na pra:: nossa preparação... nós:: eh:: utilizamos dos panos pra criar roupas e:: como essa daqui esses panos nós improvisamos o guarda roupa na hora e:: foi tudo muito criativo e muito improvisado... em uma manhã talvez entrando um pouco pela tarde... nós estávamos com o filme praticamente pronto... agora o filme foi uma homenagem a a éh:::/ Pier Paolo éh:::

E: Pasoline

JG: Pasoline tinha morrido há pouco tempo e o filme foi uma homenagem a Pier Paolo Pasolini o titulo do filme vale por uma poesia por que é “Dom Rafael o Grande perdoai-me... nós somos todos assassinos... encomendamos a morte dos poetas para depois cantá-los”... OU “Viva Pier Paolo Pasolini”... na realidade o filme concorreu no festival de Penedo... foi considerado por Elinaldo como ter sido um grande injustiçado... por não ter sido éh:: classificado... e de fato na ocasião do recebimento do premio... tinha dois filmes... um dos meus um dos meus filmes foi premiado...que é Enquanto a Natureza Morre... que éh::: foi filmado com o Celso Brandão... deixe eu ver se o titulo é Enquanto a Natureza Morre... mesmo por que as vezes eu confundo um pouco... éh::: é Enquanto a Natureza Morre e eu fui chamado ao palco para poder receber o premio do Enquanto a Natureza Morre mas pra

mim Enquanto a Natureza Morre foi feito por Celso Brandão... então tem qualidade cinematográfica realmente BOA por causa do Celso... mas na minha opinião o que merecia realmente uma contemplação maior era o do Pier Paolo éh:: do Pier Paolo Pasolini... então eu subi ao palco... que eu fui chamado pra receber o premio... mas eu não tinha um discurso assim ( ) então foi praticamente uma performance também porque quando me davam o microfone eu só fazia repetir o titulo do filme bem grande “ Dom Rafael o Grande perdoai-nos... mas somos todos assassinos encomendamos a morte dos poetas para depois cantá-los” ou “Viva Pier Paolo éh:: Pasolini”

E: Depois nós conversamos um pouco sobre a questão do cânone Alagoano... da poesia alagoana e você se posicionou... inclusive::... destacando a questão da diáspora éh::... enfim

JG: É essa questão do cânone é interessante... como eu falei pra você... foi uma vez um programa aqui na TV... o Ricardo Mota entrevistando a mim e ao Sidney e eu falei na ocasião... sobre a poesia alagoana e o Ricardo me pegou de surpresa com essa pergunta... existe uma poesia alagoana? pra mim era:: / eu nunca tinha me debruçado nem pensado sobre essa questão... pra mim era muito claro que sim... mas a partir daí isso sempre tem me incomodado bastante... existe uma poesia alagoana? Olha éh:: na ocasião eu respondi pra ele o que eu responderia hoje... quanto a temática alagoana... sim... eh: a temática alagoana... essa alagoanidade ela PERMEIA a poesia de VÁ:rios poetas que éh:: ocuparam em algum espaço da sua vida... o espaço geográfico de Alagoas... por exemplo... Lêdo Ivo a poesia de Lêdo Ivo... não toda ela... mas boa parte dela está cheia de Trapiche... de Maceio... planta de Maceió... é uma poesia que é VISCERAL em relação a: a cidade de Maceió... éh:: a poesia de Jorge de Lima... a poesia de Jorge de Lima é de uma alagoanidade ( ) a própria... o diretor da poesia... faz A Invenção de Orfeu que na na ocasião ate o Ricardo perguntou pra mim se tivesse que levar um livro... qual era o livro que eu levaria? Eu respondi na hora sem titubear ... um livro... ele pergunta... UM LIVRO... na entrevista eu escolhi A Invenção de Orfeu... a A Invenção de Orfeu é um livro extraordinário... e é de uma alagoanidade éh:: impressionante... quanto a temática de Alagoas... aí eu acredito que sim que existe esse cânone... agora há uma poesia alagoana como forma de poesia alagoana... por outro lado eu penso também... não seria isso pedir demais... porque quando nós falamos em poesia russa... por exemplo... ou a poesia norte-americana... por exemplo... ou a poesia portuguesa... nós vamos atrás da forma... não não há uma forma... não é uma ( ) que vereda por alguma criatividade de é mais heterodoxas ... mas mesmo assim não é uma forma diferenciada de de:: outras poesias... então quanto a

FORMA em si... eu acho que a forma não seria o critério pra você falar sobre Cânone ... mas essa impregnação que a gente não definiria muito... mas por sentimento a lei/ a leitura sentida dos poemas mostraria de uma forma extremamente clara

E: então essa atitude de vanguarda e estética de vocês é uma atitude existencial desse grupo que se formou a partir da década de sessenta... setenta e oitenta... éh:: você você entende como ah::: possível de abastecer esse cânone ou de trazer uma:: uma nova uma nova leitura sobre a alagoanidade uma nova posição mesmo sobre essa alagoanidade?

JG: é interessante éh:: essa pergunta... por que sem duvida nenhuma essa alagoanidade... ela permeia GRAN::DE parte da minha poesia... minha poesia inclusive tem uma poesia assumidamente pelúrica né... vários momentos pelúricos onde esta alagoanidade está muito presente e não só Maceió por que Maceió me marca muito... mas muitas vezes é a própria Santana do Ipanema... é a minha origem... meu nascedouro que fica:: renascendo:: com força ao longo dos poe/ das poesia que eu tenho escrito... às vezes é apenas ampassã -- de repente eu falando sobre -- me pediram sobre/ quando ora Coralina morreu... me pediram pra eu fazer um poema sobre Cora Coralina e eu fiz o poema e no meio do poema que é para Cora Coralina... não é? eu começo a falar sobre os becos de Goiás que era o forte de Cora/ um dos fortes de Coralina e misturo os becos de Goiás com os becos ( ) éh: falo depois... eu crio como se fosse um coral... chamo coral de mil vozes também nesse poema que é cantado inclusive pelas crianças que brincavam de roda em Santana do Ipanema... eu fui uma dessas crianças... e por incrível que pareça... recentemente eu tava relendo Breno Acioli... que também FOI uma dessa crianças... ele fala sobre essas cantigas de roda em Santana do Ipanema e Maceió... Maceió é muito forte na na minha poesia... por outro lado você tem também essa alagoanidade perpassando muito a poesia de Beto Leão e::: Lucy... a poesia de Lucy Brandão... ela tinha muito de Alagoas... não é? muito da temática marinha e marTIMIDADE daqui de Maceió... então as perguntas... elas teceriam o cânone? olhe... talvez elas tecessem o cânone no sentido de que nós éh::: induíamos na nossa poesia uma forma de protesto que não vai estar presente na poesia de de::: de:: Jorge de Lima na A invenção de Orfeu quando ele trata de alagoas ele tem essa forma de protesto... que é uma forma de protesto inclusive político... não é? que se dá dentro do::: da:: do::: período da ditadura ou talvez por essa forma de protesto... realmente era tranquilo... você não tem::: em Jorge de Lima... muito menos em Lêdo Ivo tem um protesto contra::: contra o:: que eu chamo ninho de cobras... não é? é a sociedade alagoana... mas não ( ) a sociedade alagoana... por exemplo... envolvida com cana de açúcar... com produção... com a produção industrial... mesmo porque

não havia isso na época de: de Lêdo Ivo... mas quando se pega a crônica de Maceió por exemplo... “nesta terra de ódios...” ele sintetiza a terra: num verso... não é? e “nessa terra de ódios... até a brisa separa os que se a::mam...” não é exatamente assim... mas é como se fosse uma paráfrase éh::: “e nutre a insônia das lacraias...” quer dizer que em Maceió as lacraias não dormem... né? “até a brisa separaria os que se amam dessa terra de ódios...” ah:: é interessante essa ninho de cobras de Lêdo Ivo... que a minha leitura do ninho de cobras já é essa... a minha leitura do ninho de cobras... acho que Lêdo Ivo não poderia ser mais feliz com título... porque para mim a metáfora da abertura do ninho de cobras ele usou por que ele quis mesmo que é uma raposa que desce num tabuleiro que vai ser morta a pauladas enfrente a praça do governo... agora... é interessante quando eu estive conversando isso com o próprio Lêdo Ivo... eu disse que ele não podia ter escolhido melhor... nem o título nem a metáfora... mas Lêdo Ivo é escorregadio... Lêdo Ivo é escorregadio... não é? aí ele diz assim... não mas eu não quis dizer isso... eu quis dizer que ninho de cobras é um lugar aconchegante... é um lugar quente é um NINHO da cobras... pois é... ou talvez nesse sentido... o::: nosso/ uma forma de protesto diferente do protesto de: de:: Lêdo Ivo e talvez eu diria até da ausência de protesto de Jorge de Lima... no Jorge de Lima da Invenção de Orfeu ou talvez nesse sentido mas pra mim não fica muito definido se realmente há uma po/ o que é que quer dizer poesia alagoana também se há... se nós contribuimos para uma expansão do CÂnone poético de Alagoas

E: Durante a pesquisa... a gente percebeu que você... Beto Leão e Lucy Brandão... tendiam... tendem... né? na na principalmente nesse momento que a vanguarda se estabelece na cidade de Maceió e em alguns locais no estado de Alagoas... a fazer colidir vida e obra... como se vocês estivessem buscando uma estética da existência... a transgressão que você falou agora esta sendo lida por mim... de uma certa forma... como uma estetização da existência... logo buscando um novo lugar para a arte... um novo lugar político (...)

JG: olhe você usou o verbo COLIDIR... aí eu não sei em que sentido realmente você usou o verbo COLIDIR... você falou colidir a existência com a arte... não foi isso?(...)

E: Isso vida e obra

JG: Vida e obra (...)

E: Por que a obra tem uma dimensão dela e a vida uma outra

JG: Eu não sei se era colisão porque a nossa vida era a nossa obra

E: Hum::... tá

JG: Eu acho que não era a nossa vida que colidia com a obra... nossa vida naquele momento... realmente ela era a nossa obra... se não toda a nossa vida... mas gran::de parte que nós vivíamos... acho que nós não vivíamos apenas a produção poética... mas o ( ) processo de produzi-la... a Lucy por exemplo... a poesia de Lucy ela JORRAVA... não é? você não consegue separar a vida de Lucy da OBRA de Lucy... a vida de Lucy... a obra de Lucy é a vida de Lucy... eu não diria que isso acontece com a minha... porque boa parte da minha vida... quer dizer não não não é apenas produção poética... é nesse período eu produzo arte e outras manifestações como cinema por exemplo... como musica que é o que acontece nos festivais e éh::: com pintura... e além da produção de diversas formas de arte eu ainda produzia como produzo... sempre produzi paralelamente a minha éh: carreira científica... então não sei se toda vida... mas boa parte da minha vida eu acho que também se confundiria com a minha obra naquele período e a minha/ e obra com a minha vida... o que não acontece hoje

E: Éh::: eu não sei se você se sentiria confortável pra tocar num assunto que você me pediu pra dar uma certa reserva e assim -- não que eu queira que você resgate -- mas como fato histórico acho importante a::: sua participação política ainda em Recife quando estudante... não é? a poesia colocada nos murais da universidade... nos muros... enfim... é possível você dar uma (...)?

JG: Sem duvida... olha Tony... poesia pra mim é uma coisa interessante... eu busquei muito menos a poesia do que a poesia me buscou e até hoje.. que hoje eu não tenho a produção intensa mas embora seja ocasional... ocasionalmente eu produ::zo...mas ela me toma de assalto e:: ela é mais forte do que eu... hoje praticamente eu só escrevo quando ela me derruba... mas eu começo a fazer poesia com certa ( ) a:: minha primeira / a minha primeira poesia... eu relato isso nesse capítulo aí ( )... eu escrevo a noite em casa uma poesia sobre o natal... eu entrego a minha mãe e ela fica pasma eu digo até que acho que ela ficou muito assustada com o que eu com o que eu escrevi... então tem essa fase de produção no ( ) fase de produção na adolescência... na adolescência tem uma parada que depois é retomada... e por ser uma fase que vai se intensificando ficando muito forte e mito lenta a partir do momento que eu tomo contato com o poema... éh::: de líderes de esquerda no mundo de então... como por exemplo... éh::: Patricio Lumumba... quando eu tomo conhecimento da poesia de Patrício Lumumba eu fico muito impressionado com ela e depois quando estou na universidade já lendo bastante Roushenin.. já lendo a poesia de Mao Tsé Tung isso influenciou muito a minha poesia... então há uma produção de poesia éh::: militante... as discussões naquela época eram

discussões extremamente ricas... uma discussão muito rica em nosso meio acadêmico... no nosso meio acadêmico DE ESQUERDA é exatamente essa... a poesia deve:: servir deve ser arte pela arte ou deve ser a serviço da sociedade... não é? e eu fico oscilando muito sobre isso mas começo a produzir mais a poesia a serviço da sociedade...éh:: ler Maiakóvski... naquela época fico muito assustado com o sentido de Maiakóvski e com a aparente impossibilidade de Maiakóvski produzir a POESIA que talvez fosse maior do que a poesia grande que ele deixou... porque ele usou a poesia como tarefa de partido... não é? e minha poesia vai ficando bastante sectária éh:: mesmo ao adentrar na universidade o sectarismo já começa a ficar muito patente e eu tenho um primo que é o José Marques de Melo que é um dos organizadores do local... que ele éh:: ele diz isso... ele me alerta uma vez sobre a::: min/ o sectarismo que a minha poesia está assumindo... na ocasião eu não gosto muito tá... mas se viu propriamente também no capítulo que eu escrevi sobre o sertão do local “pra me manter no caminho da dureza mas perder a ternura jamais” éh:: nessa fase da universidade eu produzo bastante poesia militante e essa poesia militante evidentemente não podia ser publicada em forma de livro... não havia como:: em Recife... Recife de então... mas usadas principalmente nos murais das universidades e a minha poesia passa por uma fase bastante marcada pela guerra do Vietnã pelos protesto a guerra do Vietnã por volta de sessenta e oito... como havia em sessenta e oito tem muito haver com - - sessenta e sete não é? - - com a questão do protesto contra a guerra do Vietnã... já nessa fase... sessenta e sete... sessenta e oito minha poesia já se mantém “na rota da dureza sem perder a ternura...” mas não tem a dureza total de alguns anos atrás que é quando eu escrevo poemas do tipo que eu digo isso olha eu escrevi isso mas... (( sinal de negação)) é interessante não é... mas é muito sectária muito planfetária... que é uma poesia onde eu digo assim “retifico retifaço... o braço do fuzil os olhos do meu braço ” é porque na época ( ) o sonho dos guerrilheiros

E: bem aí eu tenho... você me fala /você cita Julia Mascarenhas na nossa conversa que houve um grande conceito de censura dela... éh::: eu queria que você contasse um pouquinho desse conceito do que era censura pra você e por que se você se identifica né?

JG: olha... vítimas de censura... éramos todos nós naquela época né... e a censura era feita pela policia federal e muitas vezes nós éramos todos convocados para prestar depoimento na policia federal sobre a nossa produção éh:: literária... então não apenas nós que éramos mais ligados a esquerda... mas até pessoas que não tinham esse compromisso como a própria Julia Mascarenhas terminava sendo vítimas da censura... uma vez nós estávamos reunidos na casa de linda e Linda estava dando entrevista sobe a / exatamente sobre a censura

e Julia Mascarenhas já saiu essa frase... brotou essa frase de Julia Mascarenhas e terminou virando manchete no jornal... que ela sintetizou realmente... a censura é burra... a censura não era tão BURRA quanto a gente imaginava... por exemplo... eu tentei driblar a censura... eu mandei uma letra onde eu separava as palavras no meio e emendava com a seguinte na hora de cantar ou na hora de falar... você lia e aparecia tudo como era realmente... mas na hora de escrever eu não tinha obrigação de escrever uma letra atrás da outra ou uma palavra atrás da outra eu digo... encontrei... bateu... encontrei agora quero ver como é que eles vão me pegar e passei a escrever assim... eu pegava e escrevia metade de uma palavra a:: metade eu já juntava com a o::utra e assim sucessivamente... mas eles me pegaram... censuraram... então... ((risos)) foi uma/ me frustrou... tá... foi u::ma/ um ataque com um contra ataque inesperado

E: Uma outra questão ( ) que você fala de um poema seu chamado Gás ou Gase é o seu envolvimento com a sua profissão agora que é um biólogo... biólogo respeitado no Brasil hoje... mas como é que essa poesia se aproximou... tanto (com) a sua situação política que é secretário de estado ou como biólogo que viu a BRASKEN chegar... a SALGEMA chegar

JG: Olhe...éh:: na época realmente eu tinha assumido a:: secretaria e nós fomos/ Alagoas foi tomada de assalto... quando menos nós esperávamos então chega esse presente de GREGO pra aqui... uma coisa que me chocou mu::ito foi do ponto de vista estético inclusive... a destruição das dunas do pontal... as dunas foram destruídas com trator... sem o mínimo respeito... sem nada... exatamente pra implantação da da:: indústria... a minha poesia... ela passou então a ter um caráter mais militante do ponto de vista ambiental... do ponto de vista de militân::cia ambientalista e essa poesia Gás ou Geisel... ela já é bem nessa vertente mas já é na segunda reação a industrialização química de alagoas ... a primeira culminou realmente com a minha saída da éh: da: coordenação do meio ambiente do estado de Alagoas e passado algum tempo... então foi aí decidido que duplicaria a indústria naquele local... nessa época... já era na época da abertura... Nivaldo Miranda já tinha vindo cumprido o exílio dele na Escandinávia e tinha voltado com a mente muito arejada com relação à questão ecológica boa parte do movimento ecológico aqui no Brasil resulta exatamente do RETORNO dos exilados... Gabeira é o melhor exemplo disso e Nivaldo já cria um movimento pela vida e então nós já éh::: / num segundo momento quando nós partimos com um protesto contra o a industrialização química... inclusive com passeata na:: na rua e tudo mais e é nessa ocasião que eu escrevo e publico essa poesia Gás ou Geisel... Geisel... general Geisel era é um dos éh::: principais gestores de indústria química aqui no Brasil e inclusive da

indústria química que se implantava aqui em Alagoas... então ele vem fazer uma visita aqui em Alagoas e é nessa ocasião que eu escrevo essa poesia e:: publico... é publica:da aqui na:: - - não lembro exatamente qual foi o Jornal - - mas é publicada éh:: aqui em Alagoas... a poesia ela usa GÁS ou Geisel... éh:: não é apenas um jogo de palavras... mas por causa do GÁS mesmo relacionado a industrialização química e nessa poesia eu começo com um intertexto com a poesia de Beto Leão... não está citada explicitamente... mas quem conhece a poesia de Beto/ Beto... a marca da poesia de Beto é o:: boneco de barro... comendo barro e eu começo falando sobre isso... é mais ou menos assim... “é pano é feno faz a existência ( )” é mais ou menos assim... “que triste destino... morrer comendo::/ morre cheirando gás ou comer barro feito um boneco de ( )” que era um grande dilema que a era colocado naquela ocasião... Alagoas ou fica pobre ou Alagoas ou morre de fome ou morre de veneno... que era um falso dilema evidentemente... não é? mas eu parti desse dilema para compor esse poema

E: Na nossa conversa você cita o::: filósofo Hebert Martins que foi muito significativo para a contracultura no ocidente e::: ele vai sintetizar tudo com o termo “a grande recusa” ele vai reconhecer isso desde o movimento hippie o ( ) enfim toda aquela aquela aquela::: aquele fluxo de idéias que partiram do sexo, drogas e rock and roll... como é que você lê e LIA - - se é que você pode resgatar esse termo interessante - - essa gran:::de recusa em Alagoas... em que medida vocês foram o:: a grande vanguarda estética dessa grande recusa?

JG: Olha você usou a palavra GRANDE aí mais de uma vez inclusive... essa palavra me assusta um pouco... eu não sei que nós fomos grandes em grandes coisas (...)

E: É um termo que ele usa... na verdade eu estou trazendo do Makusi “a grande recusa” (...)

JG: Ele usa a “grande recusa” olha... eu tenho impressão que a era muito clara do que absorvemos de Makusi leitura direta ou indireta era outra geração e isso pra mim era uma coisa / para nós todos acho que é muito clara... é uma uma:: visão messiânica falsa talvez... não é? quando enfim surge uma geração que tem a solução e propõe “amor ao mundo e se o mundo recusar a culpa não é nossa...” com isso nós nos identificamos com o movimento hippie não mais como movimento hippie... não é mas nos identificamos como movimento hippie... éramos chamados de hippies por algumas pessoas... agora... eram os hippies que tinham seu carro ((risos)) eram hippies que tinham sua casa... eram hippies que tinham sua família... hippies que tomavam banho... nós nos fantasiávamos inclusive... usávamos a::: a indumentária que é característica da cultura hippie... eu me lembro que uma das vezes que eu

fui intimado pra depor eu fui prestar um longo depoimento pela policia... eu fui com um lenço amarrado na cabeça... tá... era / tipo uma/ como éh::: se fosse de um cocá indígena... né? se usava muito aquilo... acho que ainda se usa de vez em quando uma fita... não era uma fita... mas é como se fosse um{

E: Tiara{

JG: Que a gente pegava aqui e amarrava na cabeça... eu fui ingenuamente... na época eu fui a:: a::: éh::: a rigor... e uma das coisa que mais eles batiam ((perguntavam)) realmente era isso... por que você está usando isso? você sabe que usar isso significa exatamente que está protestando ( ) na realidade era... mas:: eu não fui pra lá com essa intenção de protestar... é interessante porque intenção intenção mesmo... será que nós tínhamos intenção das coisas todas... sou consciente do que eu estou falando... possivelmente era muito do nosso inconsciente que nos movia... havia uma motivação inconsciente.. talvez até a própria - - eu não quero entrar em Freud - - mas até talvez da própria alagoanidade repressiva... éh:: meu pai vivia esse dilema durante muito tempo... meu pai era o que? meu pai era um político aqui em Alagoas de muita importância... relevância... mas era de direita... meu pai era um dos líderes da Arena... que era o partido de sustentação do governo e eu nunca me filiei a nenhum partido comunista... mas me sinto... por exemplo... atuava de uma forma afim... de frente ampla e CLAramente de esquerda... então realmente não sei a questão da “grande recusa” é daquela geração não é? é uma sensação que nós representamos realmente aqui a geração da “grande recusa” muito provavelmente

E: Vamos vamos mais adiante com a em relação a questão da “grande recusa” e vamos nos aproximar na:: da vanguarda estética... quer conhe/ não tenho conhecimentos... me perdoe se eu éh::: ah:: caso estiver ignorando mas vocês trazem a poesia... acompanhando todo um fluxo do do da cultura semiótica a chegada da televisão da aproximação do cinema enfim... por abordar varias linguagens e vários luGAres para colocar o ( ) a gente entende que ( ) você foi quem publicou livros... etecetera... mas não se esquivou de levar essa poesia pra diretamente com a MÚsica... com o ciNEMA... com a perFORMance em festivais e: nessa medida a gente reconhece isso como como uma uma certa condição libertaria da alagoan/ da poética alagoana... não é? ( ) ãh:::..... já afirmou que isso não era proposital... que isso não era consciente... não havia um projeto político... mas havia um reconhecimento disso... quer seja consciente ou não... desse movimento lá no ocidente... esses diálogos... eram ( ) chegavam a esse grupo por intermédios de quais canais... contatos com cartaz... contatos com livros... com televisão... com universidade...

JG: Interessante... éh:: eu tenho impressão que um de nossos principais interlocutores foi o Pasquim foi o Pasquim... nós todos líamos o Pasquim e éramos muito bem informados sobre a:: a::: a:::: vanguarda... não é... através do Pasquim... acho que a leitura do Pasquim foi fundamental pra nós todos eu pessoalmente tinha leitura paralelas mais profundas como de Makusi na época e tudo mais... mas tenho impressão de que o Pasquim foi o principal interlocutor nosso naquela ocasião éh::: pouco depois que eu chego aqui em Maceió é organizado o primeiro ENPUAL Primeiro Encontro de Poetas Universitários de Alagoas... foi um gran::de acontecimento... um dos organizadores foi Otávio Otávio Cabral junto com Carlos Geraldo... eles organizaram esse::: esse encontro e nesse encontro eu apresentei uma poesia que foi classificada em primeiro lugar que foi Cristo ou Marvel a figura do Marvel era a figura do Marvel narcisista de quadrinhos que pela semiótica... a linguagem... essas coisas todas... ela é um poema... eu diria um poema em quadrinhos... porque muita leitura de Marvel ainda em Santana do Ipanema eu era um gibiota na medida do possível e bastante e capitão Marvel era uma figura muito emblemática pra mim... esse talvez... salvo engano foi a minha primeira poesia que precisou ir pra polícia federal... que eles exigiram isso pra poder ser autorizada ou não e eles liberaram a poesia desde que varias palavras do poema foram censuradas... liberaram a poesia contanto que não dissessem aquelas palavras que estavam censuradas... como Julia Mascarenhas disse... a censura é burra... ((risos)) porque aí a atitude... o contra ataque que nós ( ) que eu fiz o poema... eu fiz o poema junto com Everaldo Moreira e nós resolvemos que toda vez que a palavra fosse censurada nós diríamos simplesmente censurada e o que que nós fizemos? produzíamos a frase e quando vinha a palavra censurada aí nós dizíamos censurada/ eu vinha dizendo Everaldo vinha dizendo e outro dizia... quando chegar na palavra censurado... censurado... você imagine isso como deve ter éh::: incomodado a censura que já vinha conosco nessa luta de gato e rato né... então éh::: a apresentação desse poema talvez tenha sido minha primeira performance... a apresentação foi performática... nós tínhamos balões que eram estourados no::: durante a apresentação éh::: a própria indumentária... foi no teatro Deodoro e foi o poema que ganhou o primeiro lugar no festival... imagina pra censura realmente... como foi porque eles compareciam... nós sabíamos qual era o camarote que eles ficavam... os censores eles iam assistir... então eu imagino realmente como eles devem ter ficado... hoje eu me regozijo com isso... por ter sobrevivido não é?... porque colegas meus não sobrevieram né... mas eu sobrevivi... então me regozijo com a vitoria... tenho que me regozijar com a vitoria... com a redemocratização

E: E aí a gente lembra os festivais de Alagoas... Marechal Deodoro... Festival de verão... alguns... o festival de Penedo e que se tornaram lugares éh::: palcos de transgressões... eu queria que você tratasse um a pouquinho disso

JG: Olha o festival de Penedo... esse que eu participei com esses dois filmes... não sei se nesse festival nós falaríamos em transgressões (...)

E: Hum... (tá)

JG: A não ser nessa minha apresentação um pouco performática... de ficar repetindo o nome do poema... do poema e o título do filme que havia sido classificado como os festivais de Marechal Deodoro... realmente o primeiro festival ele foi um festival muito transgressor de um modo geral táh: éh::: grande parte das transgressões que se fala na realidade também não aconteceram... forma criados mitos né... de repente chegavam... o que foi que aconteceu... dona Leni correu nua na ((risos)) se eles souberam ou não... dona Leni correu nua... atravessou a rua nua em Marechal Deodoro e nunca aconteceu obviamente nunca aconteceu... mas houve uma coisa importante naquele festival no primeiro... que foi uma boate -- não sei se você recuperou isso conversando com alguém -- que foi uma boate que nós montamos... eu e Beto Leão... chamava-se a Divina Comédia... era uma poesia não é... a boate a Divina comedia... a Divina comedia tinha os três ambientes... o céu... o inferno e o purgatório... agora só me dando conta que nós montamos um poema na realidade... não é? e essa boate ela/ sobre ela correram os mais diversos... as mais diversas versões... agente ( ) aquilo tudo foi de uma inocência tão grande... entende? não teve essas maldades que foram ( ) não teve... mas foi considerado realmente como sendo um marco... um ambiente transgressor

E: Okey... bem José Geraldo... eu creio que (...)

JG: (vou) falar sobre os festivais... nos festivais de música... éh::: eu mais compus do que escrevi... né::: o::: um dos principais festivais de músicas que nós participamos foi o grande festival... na época dos festivais mesmo de música os festivais nacionais... éh::: foi::: eu participei com::: duas letras de poetas amigos que tinham musicado... uma foi O recado para Catarina saber que a letra é de Miguel Gustavo Torres e a outra era:::... salvo engano o título era::: Canção para Luzimar... alguma coisa assim... eu era rodopia... rodopiava... que tinha um certo ( ) “rodopia rodopiando... rodopia rodopiar” que era do Zé Lima... um poeta que eu não sei realmente qual foi o seu destino... éh O recado para Catarina saber foi ( ) performático e::: éh::: a::: durante a apresentação... você tinha um canto... você tinha a música... você tinha a DANÇA e você tinha a participação teatral... uma intervenção que era uma intervenção

teatral... éh: O recado para Catarina saber tem umas partes que é mais ou menos assim “Catarina as coisas estão em mãos eles vão rasgar o cartaz... silencieai Catarina... Catarina Catarina vamos enlatar e guardar essa ruas Catarina... vamos enlatar e gravar esta lua Catarina” não sei se é exatamente assim... vou tentar recuperar pra você ( ) e lhe enviar... então essa teve um caráter performático muito intencional... porque eu musiquei e ainda planejei a performance... dirigi a performance

E: Okey... gostaria que você registrasse uma observação que eu achei muito interessante sobre a publicação no jornal de um poema seu e de Beto que ele se misturava de tal forma que termina sendo tema dos dois e depois renomeados por cada um

JG: É isso é interessante... foi pedido um poema meu e foi pedido um poema de Beto Leão e nós mandamos os nossos poemas... o poema do Beto Leão REGISTRE-SE que era bem mais bonito que o meu... e na hora da composição no jornal... eu não sei como é... é claro que não foi intencional... foi erro mesmo... mas um erro... um palpite muito feliz... um erro feliz... porque terminou saindo de um texto que é Beto Leão como se fosse meu todo ou quase todo ele... e o meu como se fosse de Beto Leão... fiquei muito orgulhoso porque o de Beto Leão era mais bonito que o meu ((risos)) e foi esse que ficou

E: Que bom né? bem Geraldo eu me sinto contemplado inicialmente te agradeço éh éh eu reconheço que esse seu depoimento é uma contribuição significativa não pro meu trabalho... mas para o registro que você tem deixado no estado de Alagoas... porque as razões e razões que me trazem a desenvolver este trabalho... além de reconhecer na obra sua... de Beto e de Lucy... algo não só significativo.. bonito enfim... mas como registro pra história de Alagoas... eu te agradeço e só queria deixar (...)

JG: Agradeço eu... agradeço eu... inclusive::: eu estava... como eu lhe disse antes de nós começarmos a gravar eu estava MARAVILHADO com o seu discurso... onde eu viria hoje por muito mais tempo... então eu continuo a sua disposição... eu vou tentar recuperar algumas dessa coisas como a::: O cristo amável éh::: O Gás ou Geisel... O recado para Catarina saber e vou tentar recupera e vou tentar lhe mandar... e qualquer outra coisa nós entramos em contato por e-mail... embora que eu sou alérgico a e-mail mas... não se restrinja por causa disso... pode usar... pode usar

E: Está bom

## ANEXO A- Inversão de Orfeu (Beto Leão)

inversão de orfeu

contemos uma estória.  
mas que estória? a estória  
mal dormida de uma viagem.

alberto leão maia

maceió

inverno de 70

primavera de 72.

primeira viagem

onde se escondeu a ilha?

I

armas e brasões navegados em naufrágios

passados em marés mortas  
sem barões sem fama e fado  
e onde se encontrar a ilha  
ilha de ouro salgado  
tão necessária de brilho  
cauterizada no tempo  
vivendo tão perto ao mar

olha que nem houve memórias  
nem alegrias de porto  
partam perto de um coral  
com jeito de pedra prisma  
no meio do mar imenso  
mar azul marinho çalmo  
cansado de bater inutil  
vencido de litorais  
há uma velha ilha ilhada

II

~~a ilha ninguém achou~~

~~III~~

~~nás descritos envolvidos negros e por que~~

## III

pés descalços envolvidos negros e por que  
 nenhuma vontade de procurar gente  
 e gente nenhuma voando em planícies e por que  
 essa ilha d'água perdida azul cristalina  
 em deserto de areia densa?  
 -é uma necessidade de vista  
 revistando o cansaço de paisagens  
 é um desespero retinal,  
 de apontar visões no céu  
 refletidas por simples questão de ressurgir da morte  
 uma vida cimentada em pedras  
 ou por desejos de petrificar (sem cor nem tinta)  
 -lagos ou instante líquido - lagoas

ah essa fatigável andança sobre areia solta  
 que nem se mede -atrapalha

## IV

fui guiado em rotas curvas  
 entre cidades planificadas retas  
 paridas por mentes malcriadas  
 que preocupou-se em plantas  
 e nem perdi-me os passos  
 nas solidões nordestinas  
 (nao é que as geografias me ensinaram a voar!)

## V

acostumado em medievais feudos  
 feudais castelos de fogo  
 sonhados dragões (faisca e poeira)  
 alguidares de prata  
 mortos sobre a mesa  
 - insisto-

## VI

quando os caetés  
voaram feito esquilos  
armados de peço e ouro  
e ferro oxidavel  
(+ quanta batalha)  
nos labirintos dos mares  
as ilhas se desviavam

## VII

nenhum padeceu em mim  
a morte do corcel alado  
abatido em voo  
nenhum conheceu em mim  
visões armadas de amor

engatinhadas em sopro  
nenhum pensou em mim  
a comunhão de vida  
a respiração simétrica  
nenhum viveu em mim  
essa corporal miniatura  
minguada de antropofagismo

## VIII

esse ponto o que é?  
- só lagos que não se medem  
e se medido  
é ilha d'agua perdida azul  
cristalizada em desertos de areia  
por simples questão de espaço  
ou falta de espaço mesmo

## IX

os caminhos pertencem a ninguém  
as mãos espantam-se esculpindo  
madeiras em talha e talho  
queimadas de complicações  
por coisas simplificadas

## I

quanta surpresa avistada  
de me ver irontal  
frente esta porta encostada  
por dedos que desconheço  
sem que flutuem em meu corpo  
lascas de imbuia encerada  
sem que recuem em meus olhos  
lagrimas de imbuia talhada

## XI

as coisas há muito deixaram de parir  
tudo na terra já foi contado  
séculos florindo já foram cantados  
o noite da minha vida  
nesta loucura resisto

## XII

trezenas de noite escura  
vendadas de orações  
em busca da flor da noite  
em pastos de noite em vao

avistei visitas vindo  
em carreiras de chegar  
-quantas distâncias de tempo!  
não é que cansei de espera  
desesperando em versos  
çaminhes de luzes claras?  
o noite da minha vida  
insisto nessa loucura?  
e nunca mais procurei em terras ou areias de desertos  
nem em lagoas ou lagos enterrados de silêncio  
ou em ilhas desleixadas sem coqueiros nem loucura  
nem em pedras nem paredes ou portos de mes de outubro  
nem em vento ou mesmo mar inventado por inventar  
-quantos rios navegados somando pedra e espuma  
-quantas nuvens passeantes somando sombras e chuva  
-quantas horas minuando adeus mas só de partida  
e nunca mais

## XIII

vertente verde solar  
 raiada no meio do dia  
 margens de rio corrente  
 cansado de calmaria,  
 não mais eu sinto passaros  
 vastas cantigas que já voaram  
 nem margens de rio cheio  
 prendendo seu corpo d'água

## XIV

e a ilha ninguém achou

segunda viagem

subcanto e supercanto

I  
 de sol em solo um polo  
 terra confusa calcarea  
 -cafuringa (córrego de lua cheia)  
 formada de pedra em loca  
 nem polida nem lascada  
 nascida num azul de pedras

## II

a ilha não se encontrava  
 navegando toda costa  
 mesmo no solo possível  
 que no solo imaginado

não é que as ilhas surgidas  
 eram demais conhecidas!

## III

algas boiando de corpo inocente  
 vinham derivando morte  
 calando signos selando sorte  
 em vilas de anjos litorâneos

nenhum herói nativista  
 com força de flor ferida  
 em garras de guerrax virgem  
 e guerra não se faz em morte  
 mas em vida

## IV

sei que é dia meio tarde  
 nas pedras batidas forte  
 nos outros olhos da vila  
 mas que posso fazer eu  
 sem curvas a navegar  
 que simplesmente sejam lançadas  
 lanchas de sonhos ao mar  
 com velas de pano escuro

que se escondam entre cânticos  
 de sereias cibernéticas-  
 os mapas os planisférios  
 deste lugar que é mistério

## V

nada nos quintais da ilha  
 que se chame vila  
 nenhuma musa (virgem ou puta)  
 que nos mostre certo  
 o caminho dos naufrágios!

- são 13 setas o rumo

## VI

num eco lógico procuro:  
 (grito gemo ladro uivo)  
 hileia ferosa azulada  
 despertar suaves passeras  
 desprender metais nas grutas  
 deformar luns no mangue  
 e tanger os agredos

## VII

e orfeu onde se anda  
no inverno das primaveras?

## VIII

vou ouriçar escudos  
descobrir meridianos em cada madrugada  
(madrugada adormecida)  
tão brisada em sol e areia  
depois dissecar estórias  
do reino (fadros dolentes)  
e nunca mais padecer  
lamentos de mil agouros  
-essa costa ~~tao~~ passada  
desavisa e desavista  
o que por aqui existe

## IX

não sei os ritmos do mar  
que alfabetizam as dunas  
e ~~sodificam-me~~ a língua  
tão necessária de falas

## X

uma dezena em tres dias  
de reza e de capoeira  
pra espantar quem de rapina  
me ensinou vocabularios  
e vou contar que o fogo  
sumindo delicioso  
do lugar onde nasci  
é o mesmo em que me derramo  
no giro da luta (o corpo)  
nas orações solitarias

## XI

como o dia se repete  
trago a noite o peixe e o mar  
e o soluço da lua  
morta na véspera solar

mas além da noite e o sol negro  
há pistas de ilha e vila  
tão perto quanto a esperança  
tão distante quanto o sonho

e nunca mais desisti de cantar os dias  
e contar distâncias que se encurtam em retas

ó noite da minha vida  
o brilho de tuas estrelas  
no escuro vão me guiar

V. A.

terceira viagem  
das lamentações

## I

que vista ou reviste tudo  
-questão de tempo ou ter olhos  
meu auto de lamentar-se é plano  
pleno de memórias e silêncio

só que vou desistir de mesmo  
acostumar-me aos desesperos  
acomodar-me aos gritos  
    pra que procura de ilhas  
    -nada penetra nos mastros  
    nem luz ou vento ou perdão  
    nada rasteja nas âncoras  
    nem sei como abrir o vasto

## II

vou esmagar campinas  
onde sempre verde  
    -navegas-  
e não descargas de nuvens  
cheias de água de magia  
onde sempre em tempestades  
    -naufragas-

## III

não necessito escudo  
alieno a morte (transfuga-a)  
e grito ao sol que reage  
em queimar-me os olhos vivos  
-espio após o ocaso  
    e  
espanto passaros que gemem  
ensino algas que fogem  
as formas de resistência  
e os meus braços a frente  
são que são bandeiras

ah quem me assegura ao certo  
 se a ilha passeia águas  
 se tem vocação de pixe  
 ou tem vocação de pas pro  
 ah quem me assegura passagens  
 neste horizonte de medo  
 por dentro da caixa olhos  
 fabricam-de torpedos

## IV

a vida não passa o tempo  
 a lua é que passa a noite

## V

nessas margens me lançaram  
 me lançaram em lamaçal  
 nessa caixa de madeira  
 guardo meu riso encantado  
 que ri verdades de fadas  
 e cantigas de amigos  
 descompassadas  
 mas lendas

## VI

quem viria quebrar mistérios  
 em vitrines de labirinto  
 mudar a rosa dos ventos  
 o ressucitar memórias orbitas

viagem das lamentações maiores

que importa o mar gigante ondazulado  
 se nem percebo curvas de continentes  
 e o lado que a lua deita ou dorme  
 - o universo não canta nem faz versos

viagem impossível

um pássaro de pedras bate asas  
e voa raso

derivo-me em pássaro  
e passarei pedra nas águas

complicada viagem

não vale

musa

musgo no rosto

face rasgada

não revele:

-fumaça e poeira confundem os olhos-

quarta viagem

dos poemas absolutos

encontre a filha! -é preciso  
 filha do mar e do vento  
 assanha-la de tremor e raios  
 assombra-la de mistério e prata  
 carrega-la de monturo e sangue

nada de portas  
 basta o verde vasto  
 e caminhos descoberto úteis

encontre a ilha! -é preciso  
 filha do mar ou do tempo  
 é preciso

II

um dia um uivo  
 aves no voo planando  
 por simples questão de espaço?  
 mas eram naves históricas  
 vago desleixo dos ventos

III

nós que não temos o espetáculo de paz  
 em nossas mãos nem o grito do medo em  
 meus cabelos nem o prisma projetado em  
 meus ouvidos. é a lua que devora his-  
 térica o ritmo despido das ondas camin-  
 hando atônita sobre meus braços largados

IV

a mudança da ilha em estilhaços  
 (dentes quebrados / ossos rachados  
 e a dor em susto gáida assustada  
 marinha golfos naufragos enseadas  
 ó noite da minha vida  
 - tudo ou nada-

nós canhoneiros  
 nesta hora de infâncias e armistícios  
 (insoneas andorinhas o fantasmas  
 tarântulas escabrosas fruídas beija-flores)

inesperadamente somos dessa terra  
 desesperadamente somos desse mar

## V

e há quem queira negar  
 o lugar de orfeu  
 e há quem queira esconder  
 suas derrotas no verso  
 - o verso de orfeu  
 é o inverso das rimas:  
 mundau que é de ramagem  
 ramagens que são manguaba  
 o verso de orfeu é estatico  
 -orion- previsão dos astros

## VI

o rosto no espelho da ilha  
 nessa de olhar lua mansa  
 vagar n'água de bacia  
 e saciar concavo reflexo  
 (tudo macio)  
 -é pelo ou quase veludo  
 não sei se mofo ou se limo

nessa cantiga de verde  
 de avencas floresta varia  
 quantos desertos de musgo  
 sanguessugando-se

mas por cá no litoral  
 onde o sol cora anemia  
 o vento não sabe medir-se  
 -se fica nessa de embalo  
 provoca mare ou fluxo  
 -se é musa carpiocaira  
 a areia  
 amanhece ladeada  
 de peixes mortos de medo

## VII

se come riso e respiro  
 é vento com lama e tudo  
 no seio da terra e do mato  
 mato coqueiro e floresço

nada como a dormência das folhas  
 farfalhando desesperos  
 o ainda resta caminhos  
 pra se ouvir flor e fruto  
 -se não se come envenena

## VIII

sangra ilha  
 seus braços de vila e veias  
 se morre e manha  
 há no certo a tarde que fecunda  
 e o amedronto da noite

## IX

um dia um rio um porto um monte máreo  
 cítaras salitre anéis de louros  
 e planctos fosforescentes

mas é escuro nas pedras  
 e nas locas de aquário  
 cactos e frutos da seca  
 sertanejados na seca  
 no que viu virar sartão  
 uma estória de mar

ó noite da minha vida  
 se maré alta -é silêncio  
 se maré morta -mek calo

## XI

aos seus caminhos de busca  
 -revela-se-  
 envolve-se ilha e mar  
 amarra-se aos mastros  
 crucifique-se aos gritos  
 prontifique-se aos astros

nas águas que seviciam as terras  
 na sangue que aprisiona as veias  
 areia que calcifica os olhos  
 na susto  
 há cal/vagar nas vagas  
 com jeito de nau esqualida  
 (trémulos mensageiros)  
 onde o mar apenas foi  
 o rumor das águas

## XII

repita toda a estória  
 da inversão concida,  
 pra desassustar os passaros  
 e libertar os canteiros  
 onde sempre vivas habitam  
 com hábito de enãoaquecer  
 as remagens no cerrado  
 e avançar lentamente  
 vastas cordilheiras

## XIII

nos olhos vasados  
 em que impregnaram visões  
 ó cegos cavaleiros túneis obscuros  
 -adejo-

quinta viagem  
dos artifícios

## I

flores no vávido silêncio  
rebetam anêmicas no-gesto  
ax pedaços de planícies  
nascidas por acaso no poente  
mas no baile em que vadiam vagalumes  
vale o brilho do equador descoberto  
e dos meridianos marcados

## II

mil milhas além dos demais astros  
margulham alados no espaço  
coros amargos  
evocados em cruzadas de saudades

## III

como um córrego de águas mansas  
(riacho de cortina e areia)  
cujo os demais geografias  
que enlucem nos campos  
açucar de quaisquer canas

## IV

na vila gargalha flores  
vocábulos de brilho e artifício  
nos olhos rotas de espanto  
nas grotas fúlgidas espanto

## V

no impossível  
em rota transpacífica  
em rota de descobertas  
com o mar e o céu

adiante o precipício  
do mar norte ou do mar índico  
certo não só na saudade

-se interrompe nas águas

## VI

essa dureza fremeosa  
de quem dera língua doce  
meditando o mar na terra  
águas de tregua e murmúrio  
quer de espanto ou tempestade

## VII

onde é que estão diluídos  
o verde das esmeraldas  
nos olhos dos passaros louços  
no encontro das sombras d'água?

## VIII

minha viagem é de busca  
de vitória com certeza  
mas na herança me laundo  
no çafuringa confundo  
o céu vegetado em algas

## IX

mesmo no solo possível  
que no solo imaginável  
desatinei caravelas  
desaontei enseadas  
uma ciranda entavada  
que já não fala de arcia  
mas de morte incrementada

## X

as mãos que tocam as colinas  
onde andarão a fazer?  
um planalto amontoado  
estrada habil de argila  
muros de pedras calcareas  
e maneiras de lançar-me  
nos distâncias do objeto?

instrumental IV  
fotografia

saber o espelho da ilha  
do outro lado do brilho  
onde se risca na certa  
os segredos das ramagens

saber os frutos do mar  
as fruteiras absurdas  
a qualidade das folhas  
germinância das sementes

saber o peso do amor  
a medida das tormentas  
saber o gume da espada  
ou as guitarras contentas

saber a cor sideral  
ou navegar maremotos  
que isso tudo é mistério  
podes crer - adormeci -

( da inversão de orfeu )

**ANEXO B- Apenas o Mar era Azul (Beto Leão)**

apenas o mar era azul

-CONTO-:

alberto leão maia

em memória de graciliano ramos

sim ou não? esta pergunta surgiu-me de chofre no sono profundo da noite e acordou-me. a inércia findou num instante, o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo.

tenho dúvidas quanto a realidade da coisa. seria possível este / tempo enferrujado? -enferrujado mesmo! o ar, o lençol que me cobre o sono, minha língua, a rua toda, meu sangue, a minha alma. vida ferrugífera essa.

sim ou não? novamente pergunto-me: é melhor continuar deitado, suando amarelo, ferrugento, ou sair, abrir a porta, ver o claro da rua? -vida úmida nessa casa! mas tenho medo.

- se eu abrisse uma brechinha? bem que daria prá ver como andavam as coisas... olhar a casa de vitória, ver se ela ainda ficava à porta, como antes, a espiar os carros que passavam.

- esse é de fora, ~~de fora~~ <sup>de fora</sup>, rio de janeiro!

- do rio?

- é. deve ser muito rico, vir passar as férias em maceió, de carro!

- vá ver que é gente daqui, com chapa de fora.

- de jeito nenhum. conheço todos os carros que existem na cidade: o / do padre anselmo, o do governador, o carro fúnebre, o da polícia, e o do luciano, que deve ter um poço no quintal, pois passa o dia todo ~~sobral-pajuçara~~ <sup>sobral-pajuçara</sup> sobral-pajuçara, sobral-pajuçara, sobral-pajuçara. conheço todos.

- e não é nenhum desses?

- lógico que não, vê só a cor desse! é novo aqui na cidade.

## II

não sei: estou atordoado, é melhor continuar a dormir, que ficar imaginando coisas absurdas. pelo menos, desse jeito, não há barulho: as idas e vindas dos ônibus, as buzinas, taxis, batidas, freios, gritos, motos...! assim é mais calmo.

- mais calmo? nem sei... este silêncio ferruginoso! é melhor dar uma olhadinha rápida. vamos ver...

paulo honório subiu as escadas, achava melhor espiar lá de cima. desse jeito, ficaria acima da desgraça acontecida. chegou à janela indeciso. sim ou não? novamente a pergunta surgiu-lhe de chofre no silêncio profundo. a inércia findou subitamente, o corpo morto, enferrujado, decidiu-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo. abriu! empalideceu e encostou-se à parede, tremendo, o coração nos bocucos e

estomago emorulhado. via tudo parado. a praça dos martírios era um deserto de ferro retorcido. lembrava um cemitério de automóveis, daqueles que a gente via no cinema. fechou os olhos e de novo a dúvida o importunava: sim ou não?

- seria melhor não ter aberto a porta...

honório vomitava amarelo. desceu as escadas disposto a andar pela cidade. ainda de olhos fechados, tateando os móveis e as paredes, procurou, na escuridão dos olhos espiando prá dentro de si, encontrar a saída. achou. foi descolando os olhos lentamente e...

- que será de mim, santo deus?

imaginava bombardeios, guerras, terremotos, tremia como um pinto molhado, não sossegava, não sorria. a rua do apolo fervia ao sol. lembrou-se do corso passando na rua -carneval- só que era agora silenciosíssimo, estático, deserto. os automóveis enganchados uns aos outros, estavam abandonados. e o pior mesmo, era a poeira trazida pelo vento. ferrugem do farol. honório decidiu-se.

- estupidez essa vida. estupidez eu sair, mas preciso desenferrujar as pernas.

um apito na rua deu-lhe suores frios, um galô cantou perto. depois tudo sossegou, avultara-se no silêncio rumores indeterminados: provavelmente crianças brincando, cães vadios, gatos famintos.

andou muito: mercado, praça deodoro, rua do comércio, avenida da paz. mesma paisagem enferrujada: carros, caminhões, ônibus, tudo isso envelhecido, podre, gasto. nenhuma pessoa na praia. amarelidão danada. apenas o mar era azul. de repente no olho os braços, as minhas palpebras carram-se de espanto e agonia: até eu apodrecendo em ferro!

- retirem essas crianças barulhentas!

era. apenas algumas crianças mexiam-se entre os automóveis. entravam e saíam rindo, sujas. crianças ferrugíneas, mais ninguém... as pessoas todas fugiram prá longe das cidades. mil léguas além das ruas e estradas.

honório descansou o corpo algum tempo, e resolveu descer a rua do sol, rumo à praça dos martírios.

OCASO- as torres tinham num dourado opaco. honório lembrava-se que antes eram azuis e brancas, ou estaria confuso?

- miséria de ferrugem.

entorpecido nesses pensamentos, nem percebia um aglomerado que barulhava o silêncio dos martírios. sim ou não? o barulho cortara a noite longa. parecia que a cidade se enchera de igrejas, e em todas as igrejas havia

sinos tocando lúgubres: sim ou não? sim ou não? por que é que estes sinos tocam fora de hora, adiantadamente? honório sonhava enquanto ia se arrastando.

- quem são vocês? an, que fazem aqui? an? por que não fugiram com os outros? an, que significam estas máquinas, estas torres, estas brocas an? por que não me deixam com meu silêncio an? minha casa, minha ferrugem?

- ~~somos~~ do governo. foi descoberto que aqui em maceió ~~fixa fixa fixa~~ ainda existe petróleo, e estamos procurando. aqui está o resultado das pesquisas, e é exatamente neste local, o lugar da perfuração.

- exatamente neste lugar? santo deus!

- sim, é exatamente aqui, nesta fonte, o ponto de referencia que nós temos prá realizar-mos a perfuração; olhe aqui a planta.

honório empalideceu. veio chegando um som de vozes cantando. só honório ouvia. era o passado que cantava no infinito anoitecer: o barulho das águas, o riso dos namorados, foguetes, buzinas, sinos, pastoril, barracas, cantores, novamente os sinos - bim bom, bim bom, sim bom, sim não, sim ou não? sim ou não?

honório ria nervoso, e recuava lentamente a caminho da apolo - sua casa - sem dar às costas aos homens que a golpes de martelo e picaretas, punham a fonte abaixo.

.....?.....

heuy<sup>uv</sup> agora uma pausa nesta agonia, todos os rumores se dissiparam, a vidraça<sup>uv</sup> escureceu, o soalho fugiu-me dos pés e senti-me cair devagar na treva absoluta. súbitamente um foguete rasga a treva e um arrepio sacode-me. na queda imensa deixei a cama, alcancei a mesa vim fumar. sim ou não? ir hoje ou ir nunca, morrer absolutamente, de corpo e espírito, ou continuar ferrugem no meu quarto. meu quarto úmido. meu quarto. fugir ou suicidar-me an? fugir an? AN?

mas curioso, honório decidiu-se por ficar. e ficar, indo até a praça no lugar da fonte, aliás, no lugar da torre.

- é hoje?

- é sim seu honório, se sair o bicho, vamos tirar esses cangaços todos que tão atropalhando as ruas e enferrujando a cidade.

é ótimo, bradou percebendo que iam iniciar a operação.

momento histórico esse fato: o presidente da república, os ministros o governador, deputados, senadores, tudo assistindo ao barato. honório ansioso, ansiava o segundo exato. o vento ainda soprava ferrugem prá todo lado.

- daqui uns dias, isso acaba, pensava honório.

1, 2, 3

e faça-se

e fêz-se.

e um jato subiu aos céus. embaixo, era só chuva, nada de petróleo. era como se o lençol que havia, fosse d'água. honório nem percebia, ria chorava embaixo dos arcos-iris que pintavam. sol-de-meio-dia. era a festa de antes - carnaval - honório no frevo, sem ferrugem. era tudo azul, chovia azul, muito azul, azul! - honório no frevo:

- e é salgado. é salgado.

.....  
- sim ou não? esta pergunta surgiu-me de chofre no meio do frevo e alertou-me.

paulo honório parou a dança e danou-se a correr, quase invisível na sua velocidade e desconfiança. sumiu súbito comércio abaixo. dessa vez, ele não viu os carro, as crianças barulhentas, nem as ferrugens, os gatos, nem cães vadios. sumiu apenas, zuniu feito bala.

- an, an

de repente, a carreira cessou, a paisagem me suspendeu e a verdade absurda me entrou nos olhos : PAJUÇARA jorrou toda sua água nos martírios.

fim