

CONTRACULTURA E LITERATURA NA POESIA DE LUCY BRANDÃO: “uma avenida de uma quase paz”.

Antônio José Rodrigues XAVIER¹

RESUMO

Filiado à linha de pesquisa “Literatura, Cultura e Sociedade”, este trabalho investiga os diálogos estabelecidos entre a literatura e a contracultura. Pretende-se compreender como as pulsões contraculturistas das décadas de 60, 70 e 80 marcaram a produção poética da comunidade maceioense a partir dos transe transculturadores. Foi utilizado o projeto poético de Lucy Brandão (repentista urbana e *performer*) – inédito e marginalizado pelas políticas editoriais da época – como parte integrante do *corpus* dessa investigação. Essa pesquisa justifica-se pela necessidade de empreendimentos na compreensão da construção dos imaginários do corpo social local, seus possíveis movimentos e processos de hibridação cultural. Do ponto de vista metodológico, a partir da leitura de alguns textos poéticos da época, verificou-se um processo de desterritorialização das linguagens fomentado pelas pulsões contraculturistas. Aprofundando a investigação através de um estudo panorâmico comparativo entre as tradições conservadoras *versus* suas periferias e resgatando eventos através de entrevistas com artistas e intelectuais da época, verificou-se a constituição de uma nova vanguarda que impulsionou mais uma vez o fenômeno da transculturação. Para a verificação dessa hipótese, partiu-se da afirmação de Néstor Garcia Canclini (2003), ao estudar os projetos híbridos da modernidade na América Latina, de que são quatro seus movimentos constituintes, a saber: movimento expansionista, movimento emancipador, movimento renovador e movimento democratizador. Verificamos a presença de processos dessacralizadores, desterritorializantes e descolecionalizadores como no caso dos repentes urbanos de Lucy Brandão.

PALAVRAS-CHAVES: contracultura – hibridismo cultural – repentes urbanos – poesia – Lucy Brandão.

A poesia de Lucy Brandão – híbrida, dissonante e rica em negatividade lírica – dialoga com a modernidade na medida em que seus movimentos básicos orientam “um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador” (CANCLINI, 2003, p. 31). Ela surge como uma voz da contracultura

¹Professor Assistente do Departamento de Letras do *Campus* I – Arapiraca, da Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL. Endereço para correspondência: Rua Nelson Marinho de Araújo, 545, Apt. 204, Conjunto Murilópolis, Barro Duro. Maceió – Alagoas – Brasil. Endereço eletrônico: tonixavier@uol.com.br ou tonixavier@hotmail.com.

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”. Em que medida sua *práxis* aciona processos de hibridação e, nessa perspectiva, também promove a superação da universalidade e da singularidade na particularidade estética?

Sua marca emancipatória revela-se através de uma opção pela atualização estratégica do repente², fazendo colidir vida e obra através de suas *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, 2003, p.284). Ela produzia 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. Nesse sentido, a cidade de Maceió já abrigava, através de alguns de seus poetas, a vanguarda contraculturista, considerada por Hebert Marcuse (1969) como a “grande recusa”.

Em primeiro lugar, há em sua poesia a presença do signo da cidade como marca emancipatória, espaço escolhido pela poeta para seu repente; isso implica, também, além do espaço, uma ruptura com o núcleo temático que os repentistas alagoanos tinham por prática. Esses usavam um jogo com seu leitor/ouvinte que beirava a descrição de cenas *in loco* ou, então, teciam um elogio ou, quando muito, uma “suave brincadeira” para alegrar o humor do cliente que o gratificava com algum trocado. Portanto, Lucy Brandão rompia com o tom leve do eixo temático do repente e colocava seu interlocutor em transe com uma poesia dissonante, que exibía uma identidade

² 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).

diluída por entre uma modernidade rica em contradições e marcada pela diversidade cultural que os espaços urbanos imprimem à vivência cidadina, desterritorializando e reterritorializando sua prática cultural. Trata-se também, sobretudo, da dessacralização do repente através de um enraizamento da poeta na complexidade urbana. Nessa medida, já não estaria o repente que praticou condenado a atender à expectativa do “cavalheiro” ou da “dama” que gostavam de ver-se representados em uma rima à beiramar ou na praça de uma cidade histórica no interior do estado. Tratava-se, então, da *mimesis* de uma cultura urbana que permitia ao seu interlocutor compartilhar a experiência dos signos culturais que o eu-poético (re)criava esteticamente, por vezes de forma irreverente e/ou agressiva (rompante), outras de forma sensual.

Os temas já não suscitavam “trocados”, moedas, 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. A articulação entre a forma e o conteúdo nos repentes urbanos de Lucy Brandão esboçavam *performances* com dinâmicas que traziam mais uma (trans)formação que uma informação. Tratava-se da busca de uma nova concepção (est)ético-formal e de um lugar que não deixassem mudas as vozes que corporificavam *in loco* as identidades em processo interativo (movimento democratizador). Tratava-se, também, da construção de uma vanguarda³, aqui realizada na forma de tradução e diálogo com a contracultura. A produção poética de Lucy Brandão ficou registrada apenas na memória daqueles que compartilharam de tais momentos, sua obra, nessa medida marginalizada, nunca veio a ser

³ “A vanguarda é um fenômeno inscrito no mundo do capital, da industrialização e da sociedade de classes. Originariamente ligado a uma estratégia militar (as “guardas de frente”) e depois presente num ideário político-revolucionário, o termo ganhou status de discussão cultural no século XX, quando algumas movimentações artísticas propuseram seus programas estéticos. Esses programas fundamentavam-se na autonomia da arte e do objeto artístico; no questionamento de um modelo classista forjados por temas literários, mitológicos ou históricos, presente na arte mais acadêmica do século XIX; na negação da história; e na afirmação dos ideais iluministas da razão e do progresso, entre outros.” (REIS, 2006, p. 8-9)

publicada, rejeitada pela *media* e pelo *establishment*, e, sobre essa perspectiva, afirma Canclini (2003, 138) que:

as obras concebidas levando em conta a autonomia moderna das buscas formais, feitas para espaços onde essas linguagens insulares podem levar sem interferências, costumam tornar-se mudas quando são vistas em meio ao ruído urbano por expectadores que não andavam pela rua nem levaram seus filhos ao parque dispostos a ter experiências estéticas.

Essa produção poética, inovadora para seu tempo, não encontrou espaço para publicação, mas realizou-se através de intervenções performáticas em diversos espaços do tecido social maceioense (tais eventos não eram pensados ou agendados previamente por ela, um dos fatos que a caracterizava como repentista urbana). Seus repentes urbanos assumiam, politicamente, uma dimensão antipedagógica e anti-doutrinária com relação à imputação dessa “mudez” pelo regime ditorial da vez – “os esforços didáticos reduziriam a obra ao contexto, o formal ao funcional” (CANCLINI, 2003, p.136) –, posto que buscassem a ruptura com as forças coercitivas das estruturas de poder. Assim sendo, a (est)ética contraculturista, que ela abraçava e realizava através da colisão entre a vida e a obra, apropriava-se da articulação entre a forma e o conteúdo como lugar de realização do acontecimento estético – seus repentes urbanos – e promovia uma tensão, garantindo um espaço comunicacional da ruptura *in loco*, ampliando, no nível da cumplicidade, a (re-)semantização dos imaginários em uma perspectiva histórica e política.

Em segundo lugar, as vozes que ecoavam do eu-lírico dos repentes urbanos de Lucy Brandão não partiam do organismo cultural cristalizado na tradição local. Sua produção poética permitia-se ser catalisadora dos ecos de uma modernidade que, historicamente, sempre tivera nos espaços metropolitanos seu portal de entrada; nessa perspectiva, podemos afirmar que sua particularidade estética⁴, no que se refere aos

⁴ Georg LUKÁCS (1978).

repentes urbanos, tende a uma plasticidade cultural mais visível. Portanto, sua produção poética operacionalizava processos de hibridismo cultural que, emancipando, renovando e expandindo os limites e fronteiras do repente tradicional, transculturava-o. Nesta medida cabe-nos ressaltar que

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

Em terceiro lugar, a recuperação do repente, prática simbólica mais atrelada ao universo da arte popular em tecidos sociais mais rurais, para o espaço urbano – realiza o já afirmado por Ayala (1995, p.20) de que “as práticas culturais populares, na verdade, se modificam, juntamente com o contexto social em que estão inseridas, sem que isto implique necessariamente sua extinção”. Assim sendo, como contraculturista maceioense que Lucy Brandão era, suas *performances* impregnavam-se pela estética de sua existência, ou seja, pela assunção explícita da “grande recusa” ao viver a experiência do belo. Esse empreendimento construiu um lugar para realização dos repentes urbanos de Lucy Brandão nos imaginários como fato estético⁵ que abrigava a *gênesis* do diálogo entre o eu-lírico, a estética da existência marcada pelo seu eu-biográfico⁶ e a participação dos interlocutores na construção dos acontecimentos estéticos que seus repentes urbanos promoviam.

Nessa perspectiva, a idéia de *performance*, que aqui pode ocorrer desde o nível da leitura do texto poético escrito até sua expressão materializada em um jogo cênico, assume a perspectiva cultural dos centros urbanos que hibridizam suas produções

⁵ Idem.

⁶ Observação destacada pelo Professor Dr. Roberto Sarmiento da Universidade Federal de Alagoas.

através das linguagens e estéticas múltiplas, atendendo à expectativa virtual da sociedade contemporânea. Tais *performances*, “refúgio do imprevisto, do gozo efêmero e incipiente” (CANCLINI, 2003, p.103), apreendiam as pulsões transculturadoras da modernidade e marcavam a lírica contida nos repentes com certa negatividade.

Cabe aqui destacar, em função de seu momento histórico, que a produção de Lucy Brandão ocorreu simultaneamente com outros transes transculturadores provocados pelos processos de industrialização da região metropolitana. Estes são: a implantação da Salgema e a nova dimensão de tratamento dado ao turismo, o redimensionamento das pulsões culturais veiculadas pelas novas *medias* – a chegada de novos canais de televisão em substituição da antiga Tupi e a expansão dos espaços eletrônicos como a Internet, por exemplo, e a construção da ponte Divaldo Suruagy que redimensiona as trocas socioculturais de toda região sul do litoral alagoano.

Por outro lado, não podemos nos esquecer que seu projeto se realizava durante um período de engessamento político construído pelo regime militar e que a prática dos repentes não era, propriamente, uma prática para as mulheres da época, quanto mais em se tratando de uma mulher bissexual e *beatnic*. Seu projeto seguia se realizando até o século XXI, momento esse em que a problemática da modernidade na cena finissecular e suas estreitas relações políticas e culturais com o fenômeno “nada novo” da Globalização e as pulsões neoliberais, dentre tantos outros de significados semelhantes, conduzia para o retorno aos modelos eletivos a partir do processo de redemocratização monitorada e ainda embutida nos modelos neoconservadores do fazer político.

Lucy Brandão, militando o resgate da condição de poeta em tempos de mordça, por entre “musas e moscas em cada boca roxa”⁷, fazia uso de *performances*. Entre a

⁷ A leitura e redução da metáfora do verso “Musas e moscas em cada boca roxa” do poema “Quintais” de Lucy Brandão, registrado em minha dissertação de mestrado, como uma forte alusão à intervenção

materialidade histórica e a representação literária, Lucy Brandão recuperava, através de seu veio lírico, o teor estético das tensões dissonantes que marcam o divisor de águas com as estéticas clássicas e, numa dimensão crítica, reaproxima culturalmente o eu-poético de sua existência estetizada pelas pulsões contraculturalistas. E quais princípios definem as contraculturas? Segundo Goffman e Joy (2007, p.50):

As contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais.

As contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente.

As contraculturas defendem mudanças individuais e sociais.

Lucy Brandão assumia seus repentes urbanos como quem se apropriasse de uma *poeticidade* e a traduzisse buscando interlocutores. Nessa medida, a individualidade contraculturalista apresenta-se, na produção poética de Lucy Brandão, não como puro egocentrismo, mas como “uma profunda individualidade, partilhada” (GOFFMAN & JOY, 2007, p.51), garimpando riscos na luta contra a mudez imposta pelos autoritarismos da vez. Não se tratava de um levante de bandeiras que tremulavam contra o vento das injustiças, mas da assunção vitoriosa da contravenção diante das pulsões verticalizadoras das convenções. Suas marcas, através de sua existência estetizada, fincavam uma poética, profanando os espaços sagrados do poder hegemônico da cidade de Maceió – galerias de arte, museus, bares, casas noturnas e outros espaços públicos – que adulterava suas cumplicidades e trincava a solidez daquilo que parecia ser o óbvio, pois, “o apego contracultural à mudança e à experimentação inevitavelmente leva a ampliação dos limites da estética e das visões aceitas” (GOFFMAN & JOY, 2007, p.54).

Cabe-nos apontar o fato de que Lucy Brandão – de certa forma intuitivamente – já vinha anunciando que a tradição não escaparia à modernidade como veio

política do governo militar, no formato ditatorial, opressivo e violento, na condição de sujeito-artífice do poeta foi sugerida pela Professora Dra. Ildney Cavalcante, pesquisadora da Universidade Federal de Alagoas.

emancipatório e democratizador e, para constituir-se como vanguarda contraculturista maceioense, encontrou na estrutura formal dos repentes “um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar” (CANCLINI, 2003, p. XXX).

Temos apenas um registro gravado em CD⁸ no início dos anos 90 dos repentes de Lucy Brandão – pelo menos o de que temos conhecimento até o presente momento. Os demais poemas que analisamos encontram-se registrados em seu caderno pessoal e hoje colocados em formato eletrônico disponível 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
 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, mas “naus”, logo no início do poema, evidentemente, remete à cultura portuguesa, à tradição do colonizador entre nós. É legítima a presença da cultura portuguesa nos sentidos de nacionalidade constitutiva e constituinte da identidade do povo brasileiro. Ela é herança e herança não somente de tradições importadas como produto do processo de colonização, mas, acima de tudo, de um método de processar hibridações, pois, como herança política do expansionismo

⁸ Cedido pelo artista plástico e primo de Lucy Brandão, Lula Nogueira.

européu, deflagrado na Península Ibérica no século XVI, não nasceu una e hoje. 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”. Em sua materialidade histórica, “naus” e “manhãs brasileiras” abrigam e implantam no poema/repente a dissonância tensa como reflexo estético da realidade em sua materialidade histórica. Há no repente em análise a construção de uma imagem poética que destaca essa tensão marcada pelo colonizador e que acentua as posições entre o local, seus sentidos nacionalistas, e o global historicamente materializado, pois

A identidade portuguesa não se limitava, assim, desde o início da expansão do estado mercantil e, depois, colonial, às de um Estado-Nação, territorialmente circunscrito. [...] Como decorrência dessa trajetória da expansão européia, em que os países ibéricos foram vanguarda, vieram se entrecruzar tensões ideológicas justificadoras de uma nova ordem mundial, impostas por uma perspectiva eurocêntrica. Tais tensões já eram supranacionais e envolviam seus atores numa ordem simbólica particularizadora [...]. (ABDALA JUNIOR, 1999, p.21-22)

A articulação dos signos, que vinculam poeticamente a expectativa de nacionalidade e utopia, 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, 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” e “um quase pôr-do-sol”. A tônica do acontecimento estético, aqui, se dá em sua materialidade histórica, sobretudo, pela noção de nacionalidade como uma comunidade simbólica nutrida através de um sistema de representações, e

as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação* [...] a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. (HALL, 2003, p. 48).

Nessa perspectiva, ser brasileiro, no poema, passa fundamentalmente por revelar na cognição de seu imaginário o trânsito de significados da representatividade portuguesa na constituição de nossa identidade. Tais significados, postos aqui como representação literária e, nessa medida, como fato estético, estão hoje hibridamente marcados como determinantes de novos processos de hibridação, possuem uma ascendência aristocrática (em se considerando os versos “E os descendentes de um partido / Em que o vermelho é o sangue”), uma paisagem urbana tropical e vivaz (“De uma avenida de uma quase paz / De um quase pôr-de-sol”) e uma reserva utópica que nos identifica como comunidade simbólica (“Alaranjado de sonhos / De porto e pontos”). Nessa perspectiva cabe atentarmos para Pizarro (2003, p.21):

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

O eu-lírico, através dos verbos “partir”, “vir” e “seguir”, pontua o movimento, o trânsito e o ritmo que os demais versos sugerem em sua vitalidade. A tonalidade discursiva aqui está mais para um espectro midiático, como que narrando algum fato urbano já familiarizado, do que para a “Carta de Pero Vaz de Caminha”, produzindo um efeito difuso no repente.

O teor crítico-reflexivo sobre o passado, presentificando seus signos, projeta, no uso do apelo cromático e estético ao “azul” e ao “vermelho”, o signo bipolar que marca até os dias atuais antíteses políticas. Lucy Brandão recupera com isso os semas da “aristocracia” versus o da “burguesia”, “capitalismo” em oposição a “comunismo” (até hoje uma distopia na identidade cultural maceioense).

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

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

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

A textura cromática do poema parece-nos de alguma forma metaforizar o “arco-íris” como emblema cultural e, nesta perspectiva, evocar a atenção para o sentido da

visão. Atentemos para o fato de que o “olhar” é um dos sentidos cujo prazer não implica aproximações corpóreas, tornando imaterial o toque, portanto, o outro permanece como realização (in)atingível e idealização sonhada – “a reivindicação de um estado em que a liberdade e a necessidade coincidam” (MARCUSE,1981, p.38). Assim sendo, as experiências táteis não realizadas, de alguma forma, trazem à tona uma expectativa ou tensão sobre os contatos entre os corpos. Esse procedimento metafórico apresenta-se:

1. na forma enfática das cores fortes projetadas sistematicamente sobre o horizonte (seja político ou geográfico) em referência implícita à Avenida da Paz⁹ (“vermelho”, “azul”, “alaranjado”);
2. no uso desses lexemas qualificados por prefixos que implicam trânsito conceitual em mutação (“ensolaradas”, “alaranjadas”);
3. na recorrência a imagens que projetam o espaço urbano maceioense (manhã na Avenida da Paz e no Cais do Porto, nascente tênue; o pôr-do-sol sobre lado do DETRAN e lagoa de Mundaú, mais forte e denso);
4. na evolução do repente que liricamente se inicia com uma alusão ao passado, atualizando-o criticamente imprimindo na forma “saudades” (“É [de] onde partem”) e “vigor” (“Em que o vermelho é o sangue”), inspirando dialeticamente “dor” e “lágrimas” (vermelho X sangue) como sentimento nebuloso, marcando a mudança do “clima” (E assim se dá do sangue / Ao azul de ensolaradas manhãs) e, finalmente, na presença do “sol”, mais vibrante (“ensolaradas manhãs”).

Isso nos leva a extrapolar os limites da leitura até a produção de uma metáfora que sugere o signo do “arco-íris” como emblema cultural. O “arco-íris” é usado pelo

⁹ Esta avenida foi assim nomeada em decorrência do término da Segunda Guerra Mundial.

movimento “gay”, internacionalmente: sua bandeira¹⁰ é portadora do referido símbolo. Este apelo estético-formal de fazer uso do sentido da visão para provocar uma sinestesia, que Lucy Brandão faz aqui, evidencia, através do conteúdo sócio-cultural e dos “resíduos de realidade” nos termos de Hugo Friedrich (1978), e de Carvalho (2003, p.32) que: “[...] Em termos de linguagens, o homoerotismo se manifestaria numa poética do olhar, na insinuação de formas, na dança dos gestos e na possibilidade do encontro”. Parece-nos que, aqui, o eu-lírico aqui se manifesta com bastante acuidade de sentidos.

Referindo-nos aqui à vertente afro-brasileira, o arco-íris é símbolo do “orixá” que no candomblé alagoano é vulgarmente chamado de “*metá-metá*” e que é, tradicionalmente, conhecido como Oxumaré. Esse, de acordo com a mitologia afro-brasileira, metade do tempo se manifesta como homem e metade, como mulher. Há uma lenda, ou dito local que diz que todo aquele que ultrapassar os limites estabelecidos pelo arco-íris como fronteira é submetido, tragicamente, à mudança de sexo; e tal ocorrência para a tradição conservadora maceioense realiza-se como uma distopia na medida em que ameaça o *status* mitológico de “Adão e Eva” entranhada por intermédio da leitura oportunista da cultura judaico-cristã que jamais conceberia sua androginia¹¹. Nesse caso, o poema, do qual aqui estamos propondo uma leitura, emblematiza essa consideração mitológica.

¹⁰ O poema foi construído no início da década de 90; o símbolo já existe desde a década de 60 com esse significado.

¹¹ “Qual era a natureza do primeiro homem? Conheceu ele a aspereza da solidão e da própria singularidade? Talvez observasse tantos animais entre seus semelhantes – cavalos, cabras, pássaros, répteis e peixes – que se admirava de se ver só. Nós pensamos na primeira estrutura afetiva e sexual de Adão em termos antropológicos, mas existe ainda um mistério mais obscuro que devemos encarar, quando se fala da primeira companheira do homem, de sua primeira esposa. É a mitologia bíblica que nos ajuda a imaginar Adão – em sentido psíquico – como um verdadeiro e real *androginos*, isto é, macho e fêmea. No *Gênesis* I, 27 é dito: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea o criou”. É a passagem mais densa de mistério, pois introduz o conceito de androginia no indivíduo segundo o supremo princípio da harmonia total do Uno que é feito de Dois; mas é também conceito que consente perpetuar na terra – mediante a multiplicação da espécie na união do macho com a fêmea – a imagem de Deus, pois lhe é semelhante. Adão trazia em si, fundidos, o princípio masculino e o princípio feminino e tais princípios só depois foram separados sucessivamente. Já está implícita a resposta: Adão teve *duas naturezas femininas*, duas companheiras. Mas procedamos com ordem ao analisar o mito da primeira esposa do homem. Muitas são as fontes que permitem ver, nas aparentes contradições dos vários capítulos do *Gênesis*, uma criação da mulher que respondia primeiro a motivações teológicas e, depois, a justificações antropológicas. Adão era em si andrógino.” (SICUTERI, 1990, p. 13-14)

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

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

A Avenida da Paz, outrora chamada de Avenida Duque de Caxias, próxima ao porto de Jaraguá, significa para Maceió, hoje, uma praia de centro para as camadas populares, pavimentada durante a gestão de Fernando Collor de Mello, na década de 80, e recuperada na gestão de Kátia Born no início do século XXI. Durante a década de 60 e início da década de 70, acontecia, vindo da Rua do Comércio, passando pela “Rua da

Estação”, durante o período de Carnaval, o famoso curso da cidade, onde antigas gerações trocavam confetes e serpentinas sob o aroma do lança-perfume; depois, as gerações mais recentes declinaram para o famoso “mela-mela”. Em pleno século XXI, essa avenida une extremos da cidade de situação sócio-econômica oposta: o centro e a periferia sudoeste da cidade (menos privilegiada) e a Ponta Verde (bairro da classe média alta de Maceió que confere um *status quo* diferenciado para suas redondezas).

Os versos “De porto e pontos” e “Entre cardeais e estações” pontuam a (re)semantização do espaço urbano em referência (Avenida da Paz). Portanto, a apropriação utópica da condição marginal sugere, nesse caso, a utopia contraculturista e a sua grande recusa ao conservadorismo vigente. Nessa perspectiva, cabe aqui ressaltar: a região marcada pela proximidade do porto, responsável pelo escoamento da produção alagoana, inclusive do açúcar, historicamente ligado às oligarquias locais, como em outros centros urbanos, torna-se reduto de inúmeras outras práticas contraventoras e não condizentes com a moral conservadora local. São nítidas as referências ao espaço urbano da cidade de Maceió efetivadas através de “porto” (Cais do Porto, início da Avenida da Paz, parte da cidade de Maceió que abrigou vários prostíbulos da cidade e contribuiu significativamente para sua condição de capital¹²), “pontos” (referência a ônibus ou a pontos de prostituição), “cardeais” (apesar de parecer dar continuidade à significação de “pontos”, insinua a referência com relação ao poder católico

¹² “Uma das cidades alagoanas que se destaca nesse processo de urbanização é Maceió. Sua projeção já se havia iniciado em princípios do século XIX, com a emancipação da comarca. Com o passar dos tempos, ela passa a agregar a maior parte dos acontecimentos, inclusive os artísticos. Todo o interior da Província mantém raros acontecimentos culturais, à exceção dos eventos religiosos e folclóricos. Na realidade, o que fez Maceió superar sua origem, mas não negá-la, foram as relações econômicas baseadas no comércio estabelecido pela proximidade do porto de Jaraguá. Enquanto o engenho firma sua economia na produção açucareira, Maceió se fortalece com o escoamento comercial do açúcar de toda a região e o recebimento de mercadorias estrangeiras para venda em toda Alagoas. É a situação logística que lhe consolida a posição. Do mesmo modo se a cidade parece querer afastar o magnata explorador da terra e do regime escravocrata, ela acolhe seus filhos imbuídos do velho poder do mando e da autoridade política, ambos ainda embasados nos resquícios da riqueza oriunda do açúcar.” (CAMPOS, 2000, p.31).

representado pelo Arcebispado, localizado em frente à Estação Ferroviária, citada no poema).

A tonalidade irônica da voz no final da *performance*, que Lucy Brandão confere liricamente a esse repente, insinua um forte teor crítico ao estado de subserviência ao poder do capital e da tradição conservadora a que os canais de *media*, aqui representados pela rádio, estão submetidos. “Manhãs brasileiras”, como signo poético do repente, estão estigmatizadas por esta cultura política das oligarquias imputada pelo processo de colonização e marcada pela alusão ao programa de rádio ultraconservador de Edécio Lopes.

Tais considerações nos levam a crer que, a substituição da página de um livro pelo corpo vivo e existencialmente estetizado pela concepção contraculturista de levar uma vida bela incide significativamente na particularidade estética dessa produção e na intensidade lírica projetada sobre a *práxis* transculturadora. No caso de Lucy Brandão, tal “estetização da existência” atribui à lírica desse poema uma tensão dissonante, nos termos de Hugo Friedrich (1978), valorizando a metáfora desgastada através da negatividade lírica que a ironia lhe impõe: o verso “Sigo eu semente e flor” assume um novo grau retórico como metassemema. A compreensão dessa ironia passa necessariamente pela contradição existente entre os valores da elite maceioense e a representação que o sujeito-artífice do repente urbano, performatizado *in presentia*, Lucy Brandão, na forma de um diálogo entre subjetividades. Nessa perspectiva, cabe lembrar Magalhães (1999, p. 53):

A arte constitui uma expressão privilegiada da subjetividade; o resultado do reflexo artístico e sua recepção são possibilidades concretas de afirmação da personalidade, pois significam o ato de escolha que um sujeito – o artista, ou o receptor – realiza sobre a forma de tratar os conflitos, que estão diretamente ligados à auto-construção humana.

Vida e arte, na produção poética de Lucy Brandão, colidem como pulsões advindas de sua materialidade histórica e representação literária. Nessa medida realizam sua particularidade estética que, em seu bojo sistêmico, no nível da metalinguagem e do reflexo estético, problematizam o “fazer” do poeta que “agindo sobre os leitores [...] só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2002, p. 74). Em se tratando de repentes urbanos, produzidos *in presentia*, ancorados por *performances*, concluímos que, ao dissociarmos vida e obra, desestabilizamos o cerne da superação da universalidade e da singularidade na particularidade estética, na mesma medida em que rompemos com a relação dialética entre forma e conteúdo sustentados na obra pela estetização da existência de Lucy Brandão no jogo das subjetividades.

Referências Bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Globalização e comunitarismos: narrativas de viagem e fronteiras culturais*. In: LOBO, Luiza (org.). *Globalização e literatura: discursos transculturais*, vol.1. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- AYALA, Maria Ignez. *Cultura Popular*. São Paulo: Ática, 1995.
- CAMPOS, Célia. *Uma visualidade: trajetória e crítica da pintura alagoana (1982-1992)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad.: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARVALHO, Gilmar de. *Literatura gay: alteridade e paixão*. Cult, São Paulo, ano VI, n. 66, p. 30-39.
- 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 (R. U. Sirius) & JOY, Dan. *A contracultura através dos tempos: do mito de prometeu à cultura digital*. Trad.: Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, 8ªed.

_____. *O fim da utopia*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1969.

PIZARRO, Ana. *Cuestiones conceptuales: mestizaje, hibridismo ...*. **In:** CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência editora, 2003.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad.: Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REIS, Zenir Campos. *Ciência e paciência: o mestre Oswaldo Elias Xidieh*. **In:** Revista Estudos Avançados 9 (23), 1995.

SCARPELLI, Marli Fantini. *Heterogeneidade, transculturação, hibridismo: a terceira margem da cultura latino-americana*. **In:** CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência editora, 2003.

SICUTERI, Roberto. *Lilith, A lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 5 ed.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

