Repositório Institucional da UFPI

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL - RI/UFPI

1. Identificação do material bibliográfico:

[ ]Tese [**X**]Dissertação [ ]Monografia [ ]TCC Artigo [ ]Livro

[ ]Capítulo de Livro [ ]Material Cartográfico ou Visual [ ]Música

[ ]Obra de Arte [ ]Partitura [ ]Peça de Teatro [ ]Relatório de pesquisa

[ ]Comunicação e Conferência [ ]Artigo de periódico [ ]Publicação seriada

[ ]Publicação de Anais de Evento

2. Identificação do Trabalho Científico:

Curso de Graduação: _____

Programa de pós-graduação: Programa de Pós-graduação em História do Brasil

Outro: _____

Autor(a): Iago Tallys Silva Luz

E-mail: Iagotallys@outlook.com

Orientador (a) Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Flávio Weinstein Teixeira

Instituição: Universidade Federal do Pernambuco

Membro da banca: Edwar de Alencar Castelo Branco

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Titulação obtida: Mestre em História do Brasil

Data da defesa: 29/ 02 / 2024

Título do trabalho: "CONTRA A TRISTEZA MONOCROMÁTICA DOS CARETAS": Jomard Muniz de Britto e a invenção da *Pernambucália*.

Agência de fomento (em caso de aluno bolsista): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:

Liberação para publicação:

Total: [**X**]

Parcial: [ ]. Em caso de publicação parcial especifique a(s) parte(s) ou o(s) capítulos(s) a serem publicados:_____

.....

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Em atendimento ao Artigo 6º da Resolução CEPEX nº 264/2016 de 05 de dezembro de 2016, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, no Repositório Institucional (RI/UFPI), no formato especificado* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local: Teresina, Piauí Data: 03/ 02 / 2024

gov.br Documento assinado digitalmente
IAGO TALLYS SILVA LUZ
Data: 03/02/2024 10:45:27-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Assinatura do(a) autor(a): _____

* **Texto** (PDF); **imagem** (JPG ou GIF); **som** (WAV, MPEG, MP3); **Vídeo** (AVI, QT).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL – PPGHB

IAGO TALLYS SILVA LUZ

“CONTRA A TRISTEZA MONOCROMÁTICA DOS CARETAS”:
Jomard Muniz de Britto e a invenção da *Pernambucália*

TERESINA (PI)

2024

IAGO TALLYS SILVA LUZ

“CONTRA A TRISTEZA MONOCROMÁTICA DOS CARETAS”:
Jomard Muniz de Britto e a invenção da *Pernambucália*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), como requisito final para obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

TERESINA (PI)

2024

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

L979c Luz, Iago Tallys Silva.
"Contra a tristeza monocromática dos caretas" : Jomard Muniz de Britto e a invenção da *Pernambucália* / Iago Tallys Silva Luz. -- 2024.
205 f. il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Pós-Graduação em História do Brasil, Teresina, 2024.
"Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito".

1. História do Brasil. 2. Invenção. 3. Recife. 4. Pernambucália. I. Luz, Iago Tallys Silva. II. Título.

CDD 981.01

Bibliotecária: Amanda Maria Coelho Vieira Albuquerque – CRB3/1353

IAGO TALLYS SILVA LUZ

“CONTRA A TRISTEZA MONOCROMÁTICA DOS CARETAS”:
Jomard Muniz de Britto e a invenção da *Pernambucália*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), como requisito final para obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Aprovado em: _29_/_01_/_2024

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI
Orientador

_____
Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira – UFPE
Examinador Externo

_____
Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI
Examinadora Interno

_____
Profª. Drª. Elizangela Barbosa Cardoso – UFPI
Suplente

Às mulheres que me oportunizaram chegar até aqui: Helena, Carcilânia e Cesea e ao meu primo/irmão Samairkon.

AGRADECIMENTOS

O trabalho acadêmico que aqui se apresenta não é mais do que fruto de uma “teimosia”, um cismar que não vem de mim mesmo, mas que se arrasta por anos até explodir nesta escrita como o “eu” que vos fala. Uma teimosia que inicia ainda com minha avó, Helena Maria da Silva Araújo, professora leiga, sempre apostou na educação dos familiares mesmo contra muitas dificuldades. Minha avó sempre lutou pela sua independência e aos poucos se torna o pilar fundamental da família, iniciando um caminho que se arrasta pelas gerações seguintes, com a minha mãe Carcilânia Silva Araújo e minha tia Cesea Silva Araújo, enquanto mulheres de fibra, de uma força invejável e que sem elas, minha vida teria sido completamente diferente. Não poderia iniciar de outra forma, a não ser agradecendo a insistência e a força dessas mulheres, obrigado por nunca desistirem!

Apesar de não ter um irmão de sangue durante a infância, eu fui criado com mais quatro primos – Wesley, Guerder, Fernando e Samairkon – sendo o mais novo, aquele que sempre observava e que tinha que escutar os mais velhos. Querendo ou não, tinha de escutar (risos). Meu muito obrigado a cada um de vocês. De fato, se não tinha irmãos de pai e mãe, nesta época, Deus me deu a alegria de ter tido uma infância com primos que se tornaram esses irmãos e muitas vezes ultrapassaram até essa condição, fazendo papel até mesmo de um pai, por muitas e muitas vezes, não é Samairkon? Por isso deixo meu agradecimento especial também ao meu primo, irmão, professor e por muitas vezes um pai também, sem você com certeza não teria chegado até aqui. Apesar de infelizmente não poder nomear todos aqui, agradeço também ao meu pai, Rondinely Leal Luz, aos meus avós paternos, aos meus tios e tias, aos demais primos, vocês sabem o quanto amo cada um de vocês, apesar de nem sempre ser a pessoa que demonstra sentimentos com facilidade, mas sou profundamente grato a todos.

Claro que não poderia esquecer daqueles amigos que se não nasceram como parte da família, se tornaram ao longo dos anos. Como esquecer de um professor doutor que se interessou em pesquisar os alunos que entravam no curso antes mesmo de iniciar as aulas? Um professor que estava no primeiro dia de aulas que tive na Universidade Federal do Piauí e permanece até hoje, seis, sete anos depois? Já perdi as contas, Fábio... mas deixo aqui meu agradecimento sincero. Você também foi muito mais que o professor/orientador, foi psicólogo, amigo, irmão mais velho e também um pai nesses anos de UFPI, aprendi muito mais do que pesquisar ou ensinar História com você, mas a ser uma pessoa melhor e que venham mais anos! Muito obrigado!

Além do Fabinho, tem muitos outros que acompanham essa jornada e que me aturam a muitos anos, como não falar do Chris, digo, do Everton de Sousa, minha dupla desde 2017, do início da graduação, um relacionamento mais duradouro que muitos casamentos (risos). Obrigado pela paciência, amigo! Estamos juntos! Mas também há outro, que não posso deixar de lembrar – por que não? – porque parecemos cão e gato. Vivemos brigando, mas apesar de tudo, sempre juntos, sempre querendo ajudar e participar da vida um do outro. Sou muito grato a você também, Elias Antonio da Rocha, por tudo que fez e faz por nossa amizade e pela minha pessoa.

Há outros, que entraram mais recentemente nessa trajetória, mas que não poderia deixar de citar aqui um primo que vim conhecer de fato quando este entrou no curso de História: Tarcísio Neslen. Além dele, não posso esquecer da Ana Ester, da Luana Moura, do Josué Pedrosa, amigos da UFPI/CSHNB. Agradeço aos meus amigos e colegas de turma mestrado: Erismar Alves, Lenilson Portela, Lanna Letícia, Maria Andrade, Lilia Maria, Bruna Maria, Lucas André, Antonio de Carvalho Neto e Willians Alves. E aqueles que em Teresina me deram forças para seguir adiante como: Bianca Moura da Silva por todo o carinho e acolhimento nas tardes da UFPI, João Vitor de Carvalho pela paciência de inclusive ler e contribuir com este trabalho, mas também ao Paulo Neto, Jefferson Matheus, Assis Júnior, Natanael Cardoso e aos muitos amigos que a universidade me dera nesses últimos anos e que fico feliz de pensar que o número cresce cada vez mais, ao ponto de não conseguir citar todos aqui, mas deixo meus sinceros agradecimentos, obrigado pelo carinho e força nessa jornada!

Obrigado aos amigos e colegas de trabalho, especialmente, Antoniel Sousa, Dona Amparo, João Erivelton Santos e Lincoln Franco que acreditaram na minha pessoa e claro, ao Mário de Menezes, Tiago Batista, Odonilson Costa, Lucas Moura e Danyella Iguaracy, pelos dias felizes juntos.

Agradeço também aos meus professores, sejam eles da época da escola e que se tornaram amigos como o Ikaro Fontes Góis, o Higo Meneses, mas também da graduação que além do Fábio Leonardo, não posso esquecer de como foi importante e como sou grato por ter convivido com a professora Drª. Érica Lôpo de Araújo, que marcou muito o início da minha formação, mas também a outros professores, como a Olívia Candeia, o Mairton Celestino, o Rafael Ricarte, o José Lins, o Gleison Monteiro e o José Petrucio, sendo estes dois últimos nomes que me acompanharam também durante a trajetória no mestrado e que abrem essa lista de agradecimentos ao PPGHB da UFPI.

Tendo que primeiro agradecer a oportunidade de fazer parte do programa e profundamente a CAPES, que sem o financiamento da bolsa de estudos não poderia ter

prosseguido no curso, mas também ao carinho e contribuições dos professores Francisco de Assis de Sousa Nascimento, o Francisco Alcides do Nascimento, Johny Santana de Araújo, Edwar de Alencar Castelo Branco, Pedro Pio Fontineles Filho, Elizangela Barbosa Cardoso e o Pedro Vilarinho Castelo Branco. Meu muitíssimo obrigado a todos os mestres nomeados aqui ou não, que passaram pela minha trajetória, este trabalho guarda um pouquinho de cada um de vocês!

“O Planeta de Pernambucâncer é verde. Nesse território verde-que-te-quero-verde, JMB reinventa o impossível: todas as cores do verde; contra a tristeza monocromática dos caretas”.

Geneton Moraes Neto – *Um textonauta navega o verde*

RESUMO

Este trabalho apropria-se historicamente do ativista cultural Jomard Muniz de Britto, tomando-o como sujeito-signo a partir do qual se analisa a invenção do *tropicalismo pernambucano*, nomeado *a posteriori* como *Pernambucália*. Ao observar a trajetória desse personagem, o estudo propõe, incialmente, enxergar sua inserção no espaço recifense para em seguida, discutir suas contribuições para a emergência de diferentes iniciativas culturais na capital de Pernambuco nas décadas de 1960 e 1970. Nesse contexto, a ênfase da discussão se encontra nos manifestos tropicalistas assinados naquela cidade no ano de 1968, na filmografia produzida em super-8 por Jomard Muniz de Britto nos anos 1970, nas entrevistas e nos "atentados poéticos" lançados pelo autor naquela década e em anos posteriores. Por fim, o trabalho observa as movimentações estéticas, políticas e comportamentais do personagem por debates relativos às dimensões do corpo, do gênero e da sexualidade, percebendo de que modo essas vivências externam os modos com os quais a experiência tropicalista incidia nas vivências de uma fração da juventude brasileira do período.

PALAVRAS-CHAVE: História do Brasil. Invenção. Recife. Pernambucália.

ABSTRACT

This work appropriates historically the cultural activist Jomard Muniz de Britto, taking him as a sign-subject from which the invention of *Pernambucan tropicalism* is analyzed, named, *a posteriori*, as *Pernambucália*. By observing the trajectory of this character, the study proposes, initially, to see his insertion in Recife's space, and then to discuss his contributions to the emergence of different cultural initiatives in the capital of Pernambuco, in the 1960s and 1970s. of the discussion can be found in the tropicalist manifestos signed in that city in 1968, in the filmography produced in super-8 by Jomard Muniz de Britto in the 1970s, in the interviews and in the "poetic attacks" launched by the author in that decade and in later years. Finally, the work observes the aesthetic, political and behavioral movements of that character through guidelines related to body, gender and sexuality, realizing how these experiences externalize the ways in which the tropicalist experience affected the experiences of a fraction of the Brazilian youth of the period.

KEYWORDS: Brazillian history. Invention. Recife. Pernambucália.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 01, 02, 03 e 04 - Reunião de sujeitos diante ao televisor a assistir a seleção brasileira de futebol.....31

Figura 05 - "Povo desenvolvido é povo limpo" 32

Figuras 06, 07, 08 e 09 - Cenas em um parque de diversões e a indicação de mudança de espaços da cidade com a placa de sentido obrigatório ao centro.....33

Figuras 10, 11, 12 e 13 - O centro de Recife.....33

Figuras 14, 15 e 16 - Companhias aéreas no Recife são destaque pelo luxo e modernismo.....38

Figuras 17, 18, 19 e 20 - Frames sugerem a frase: "Nós amamos Chacrinha contra a rotina" 42

Figuras 21, 22, 23 e 24 - Gilberto Freyre adentra o espaço antes do próprio nome do filme e de Jomard Muniz de Britto e se retira ao final da produção.....53

Figuras 25, 26, 27 e 28 - Troca de olhares no parque de diversões.....54

Figuras 29 e 30 - O cabeludo e o Alienígena.....55

Figuras 31, 32, 33, 34, 35 e 36 - Contraposição: cidade "moderna" e povo "pobre" 57

Figuras 37, 38, 39 e 40 - Corpos "estranhos" na cidade.....59

Figuras 41, 42, 43 e 44 - A performance do palhaço.....127

Figura 45 - Capa do livro Terceira aquarela do Brasil, 1982.....138

Figuras 46, 47, 48, 49, 50 e 51 - Sequência de corpos nus.....159

Figuras 52 e 53 - Versão censurada e a lançada em 1975, álbum *Jóia* de Caetano Veloso.....165

Figura 54 - Homem com dragão tatuado na bunda.....173

Figura 55 - Pernalonga.....181

Figura 56 - 4° Prêmio Roberto de França (Pernalonga) de Teatro.....185

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – SOBRE O VERSO DO ESTANDARTE: OS (DES)CAMINHOS DA FABRIC(AÇÃO).....11

1 "UMA CIDADE RECIFENDA": VIVÊNCIAS CULTURAIS NA *RECINFERNÁLIA* ENTRE OS ANOS 1960 E 1970.....24

1.1 *Recinfernália,* a cidade que nos guarda: condições de existir no Recife em meados dos anos 1960.....26

1.2 Contradições da "cidade lendária": tradição e cosmopolitismo no *Arrecife de Desejo*.....43

1.3 Jomard Muniz de Britto: do processo criativo a "cidade do grande ponto".....61

2 "POR QUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS": AVENTURAS DO PALHAÇO DEGOLADO PELOS *ABISMOS DA PERNAMBUCÁLIA*.....79

2.1 Feudos culturais em disputa: manifestos tropicalistas e embates intelectuais.....81

2.2 "Casa-grande de detenção da cultura": Jomard Muniz de Britto e os cerceamentos culturais nos porões da ditadura.....110

2.3 Da *Tropicália* à *Pernambucália*: questões sobre a nomeação de um movimento.....133

3 *CORPOS-TRANSBUNDE-LIBERTÁRIOS*: POLÍTICAS DO CORPO NOS EXPERIMENTOS TROPICALISTAS DO RECIFE 150

3.1 As Três Graças ou o homem descentrado: transgressões do corpo nas vanguardas tropicalistas.....151

3.2 *Atentados Poéticos* à sexualidade: uma leitura sobre a "poesia projétil" de Jomard Muniz de Britto.....169

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....191

REFERÊNCIAS.....193

INTRODUÇÃO – SOB O VERSO DO ESTANDARTE: OS (DES)CAMINHOS DA FABRICAÇÃO

Em 19 de dezembro de 1968, o jornalista Luis Cisneiros publica em sua coluna *Bastidores da Política*, no jornal *Diário de Pernambuco*, uma matéria intitulada *Tropicalismo*, da qual é possível destacar o seguinte trecho:

> Êste fim de século deu tudo quanto a mente humana houve por bem conceber, imaginar, [...]. Os velhos, já agora, estão sendo jogados vivos à cova dos chacais. E os jovens se imprensando na fila das oportunidades, tomando a véz dos que a ela havia chegado primeiro – apressados e barulhentos pingentes.
> Tudo Quanto se fêz, até ontem, já hoje pouco ou nada vale para essa geração psicodélica que aí está dedilhando guitarras elétricas, mascando chicletes ou "chupando" maconha nas madrugadas do vício e da delinquência. [...].
> A alucinada juventude reformista, de blusões vistosos, botinhas de salto alto e grandes amuletos pendentes do pescoço, em grossas correntes de metal cromado, deu-se à gosação de parafrasear Beethoven em ritmo da iê-iê-iê – essa palavra horrível que não tem significado algum em língua viva ou morta.
> Os tropicalistas são os maiores responsáveis pelos atentados cometidos contra a música popular brasileira, [...]. Um Jovem baiano magricela, de cabeleira farta e aripiada, que recebeu <a independência do pente e da tesoura> – segundo suas próprias palavras – comanda a investida. [...].
> Na opinião de conhecido psiquiatra, o tropicalismo é uma doença da juventude. Que se caracteriza pelo inconformismo e pelo desespêro. Perigosa e contagiante, evidentemente. Entendemos seja, também, um grave problema social-político. E por que não?[1]

O fragmento permite observar um embate relacionado à emergência de uma "alucinada juventude reformista" que se engajava em um movimento cultural capitaneado por um "baiano magricela". Nesse mesmo contexto, é possível vislumbrar o surgimento de discursos tais como o visto acima em periódicos pernambucanos, potencializados quando "três cavaleiros do após-bumba-meu-borba"[2] assumem um levante na cultura da capital pernambucano.

Esses ditos "cavaleiros", nomeados dessa forma pelo ativista cultural Jomard Muniz de Britto, tratavam-se dele próprio e de mais dois companheiros que, outrora, ocuparam junto com ele espaços no antigo Teatro Popular do Nordeste (TPN): Aristides Guimarães e Celso Marconi. Jomard refere-se a si e aos amigos como militantes de uma causa: o combate sistemático a uma certa forma de se conceber a cultura em Pernambuco, centrada na ligação íntima com as visões então vitoriosas de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Essa reação teria como seu desdobramento mais radical o lançamento, no mesmo ano do artigo de Luis Cisneiros, de dois

[1] CISNEIROS, Luis. Tropicalismo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 de dez. de 1968, p. 06.
[2] BRITTO, Jomard Muniz de. "*Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*". Recife: Comunicarte, 1992, p. 76.

manifestos culturais que oficializavam a adesão dos três "cavaleiros" e de uma parcela da juventude recifense ao "movimento tropicalista", dando forma ao então chamado "tropicalismo pernambucano".[3]

O trabalho que aqui iniciamos toma a publicação dos manifestos tropicalistas do Recife, em 1968, como ponto de partida para uma investigação acerca do processo de invenção do Tropicalismo pernambucano, o qual seria nomeado, *a posteriori*, como *Pernambucália*, expressão com a qual o braço tropicalista em Pernambuco é nomeado e popularizado por Caetano Veloso anos após sua emergência.[4] As mudanças que culminam na conformação desse movimento se dão no bojo das condições históricas das décadas de 1960 e 1970, as quais podemos descrever como um momento de aceleração das relações sociais com o tempo e com o espaço e cujos desdobramentos acarretaram na redefinição do funcionamento social da imagem, bem como o estabelecimento de novos regimes de visualidade.[5]

Nesse sentido, a proposta do estudo toma como seu pretexto a figura de um dos assinantes de tais manifestos de 1968, o já citado Jomard Muniz de Britto, e sua relação com o cenário cultural de seu tempo. Nascido na rua Imperial, bairro de São José, na cidade de Recife (PE), em 1937, ano em que se inicia o Estado Novo, Jomard teve sua formação acadêmica marcada, a princípio, pelos estudos no Grupo Escolar João Barbalho, no Ginásio Pernambucano e na Faculdade de Filosofia da Universidade do Recife, atual Universidade Federal do Pernambuco. Apesar de nascido no Recife, nosso personagem é filho de um paraibano, José Muniz de Britto, e de uma pernambucana, Maria Celeste Amorim Muniz de Britto. Considerando-se como um "híbrido de nascença", Jomard, ao longo de sua trajetória pessoal, permanece em trânsito entre as cidades de João Pessoa (PB) e Recife, performando o que passaria a chamar de "identidade geográfica nômade".[6]

Pensar a trajetória de Jomard Muniz de Britto implica transitar por diversas esferas de sua atuação, a partir das quais se pode vislumbrar uma leitura a contrapelo desse personagem. A coletânea de poemas lançada por ele em 2002, intitulada *Atentados Poéticos*, nos serve como guia do seu processo criativo. Nele, se destaca um texto-emblema de seu modo de enxergar o

---

[3] Os manifestos de 1968, referem-se em sequência aos textos: *Porque somos e não somos tropicalistas*, publicado originalmente no dia 20 de abril de 1968, no *Jornal do Commercio*, assinado por: Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi; e *Inventário do nosso feudalismo cultural*, publicado, segundo consta no seu próprio texto, na Oficina 164 durante a abertura individual de Raul Córdola, contando agora com assinaturas também de: Marcus V. de Andrade, Carlos A. Aranha, Raul Córdula F., Dailor Varela, Alexis Gurgel, Falves da Silva, Anchieta Fernandes, Moarcyr Cirne, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ver: BRITTO, 1992, p. 77-83

[4] VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02 de nov. de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>. Acesso em: 16 fev. 2023.

[5] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da *Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005a.

[6] BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002a, p. 07.

mundo: *A língua dos Três Pppês*, possível síntese de sua obra, na qual toma como norte o diálogo constante entre a poesia, a política e a pedagogia. Essa tríade, pilares de sustentação de seu pensamento, pode ser observada em sua trajetória em torno de sua relação com três sujeitos, Glauber Rocha, Paulo Freire e Caetano Veloso, a partir dos quais faria sua invenção de si. Para uma compreensão mais clara, em entrevista publicada ao jornal *O Norte*, em 2007, Jomard explicita:

> **Com Glauber**, eu aprendi a palavra deflagração, tudo se deflagrava, tudo causava impacto, **Paulo Freire** entra com o sentido do diálogo, da necessidade de você dialogar. Na sala de aula, você não chegar só com a aula pronta. Chegar com um roteiro de idéias, mas se abrir para o clima dos alunos. É um diálogo que acarreta conflitos também, mas não é só o diálogo no sentido cordial. Paulo Freire relacionava a criticidade com a amorosidade. Eu resumiria nessas duas palavras. E para chegar a **Caetano Veloso**, eu diria que a coisa mais forte é a inquietação existencial dele. E o problema mais forte, que vem justamente da contracultura e que o tropicalismo jogou muito, que é uma heterodoxia sexual. O sexo não é uma coisa rígida, é um tornar-se. Eu acho que dentro da nossa cultura ocidental, que é muito machista e patriarcal, isso ainda é uma coisa que agride, [...].[7]

É possível encontrar, aqui, aquelas que seriam as chaves de leitura para as movimentações culturais empreendidas por Jomard Muniz de Britto. Trazendo na bagagem uma experiência de confronto, de "deflagração", na qual Jomard afirma ter aprendido com Glauber Rocha; a consciência de diálogo e experimentação com o outro, que viria com Paulo Freire, forjando uma relação pedagógica com os sujeitos que participam de suas produções; e, por fim, com Caetano Veloso, a encontrar um paralelo para sua "inquietação existencial" e sua vivência de outras possibilidades de experienciar as relações com o corpo e a sexualidade.

Imerso no contexto da escrita dos manifestos tropicalistas, dos conflitos pessoais, políticos e culturais no espaço pernambucano com o qual convivia, bem como na produção de filmes em formato super-8,[8] Jomard Muniz de Britto toma tais artefatos como ferramentas para a construção de uma nova forma de se "existir" no espaço recifense, vislumbrado sobre a apropriação do dito movimento tropicalista, cuja radicalidade pode ser percebida, também, em performances e na estética dos corpos representados em produções de cunho literária, ensaística e fílmica.

Através de tal compreensão, nos propomos a refletir em torno de questionamentos tais como: Quais as condições históricas nas quais emerge, em Recife, um tropicalismo com

---

[7] BRITTO, Jomard Muniz de. O novo é Jomard Muniz de Britto. [Entrevista concedida a] Weydson Barros Leal. O Norte. [*S.l.*]: 2007a. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 200, grifo nosso.

[8] MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência*: cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017.

contornos particulares daquele espaço? De que forma o Tropicalismo pernambucano se conecta ou se aparta do Tropicalismo construído entre a Bahia e o Rio de Janeiro? Qual a participação de Jomard Muniz de Britto no processo de configuração das bases daquela que, posteriormente, viria a ser chamada de *Pernambucália*? Que conflitos internos e externos, no campo da cultura, emergem de sua participação no dito movimento? De que modo o corpo e as questões de gênero podem apresentar modos de expressão da *Pernambucália* no contexto discutido?

Tais problematizações começaram a ser gestadas em 2017, ano no qual, ainda calouro do curso de Licenciatura em História, fui apresentado pela primeira vez à figura de Jomard Muniz de Britto, em função das pesquisas do Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, me deparando com um universo de possibilidades. O contato inicial se deu em função da participação em dois projetos de iniciação científica: o primeiro enquanto parte do programa de Iniciação Científica Voluntária (ICV), intitulado *Corpos em transe: performances e identidades de gênero nos filmes em Super-8 de Jomard Muniz de Britto (Recife e João Pessoa, 1972-1982)*, realizado entre 2017 e 2018, e o segundo, já enquanto bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), com bolsa CNPq, é nomeado *Escrevivendo o corpo na cidade dos homens: intervenções urbanas e produção de subjetividades no cinema de Jomard Muniz de Britto (Paraíba, 1981-1995)*, realizado entre 2018 e 2019.

Após o desenvolvimento da pesquisa de iniciação científica, o projeto se desdobrou no trabalho de conclusão de curso intitulado *Escrevivendo o corpo nos arrecifes do desejo: questões de gênero na produção cultural de Jomard Muniz de Britto (Recife-PE, 1974-1982)*, sendo este o percurso acadêmico que embasa a conformação desta pesquisa. A partir de tais estudos, foi possível conhecer a bibliografia já existente sobre o nosso personagem central, com trabalhos como os de Fábio Leonardo Brito[9] e de Aristides Oliveira[10] no campo da História, a tese de doutorado de Moisés de Melo Neto[11], na área da Teoria da Literatura, e a dissertação de mestrado de Ricardo Maia Júnior[12] na área da Comunicação.

Tal literatura, especialmente as produzidas na área da História, se volta para a produção cultural do nosso personagem e sua relação conflituosa com seu tempo. O trabalho de Aristides Oliveira esmiuça o filme *O Palhaço Degolado*, de 1977, como material que lhe possibilita

[9] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo*: Invenções da Cultura Brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Teresina: Edufpi, 2018.
[10] OLIVEIRA, Aristides. *Jomard Muniz de Britto e o Palhaço Degolado*. Teresina: Edufpi, 2016.
[11] MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os abismos da Poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivento aos Atentados Poéticos*. 2011. 330 p. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife (PE), 2011.
[12] MAIA Júnior, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. 2009. 147 p. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Recife (PE), 2009.

compreender o embate de Jomard Muniz de Britto com nomes como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Por sua vez, o trabalho de Fábio Leonardo Brito objetivou inserir a produção de tal sujeito defronte o que ele toma como "seus contemporâneos". A partir de uma apropriação singular do conceito de "contemporâneo", o autor promove uma inserção e uma projeção de Jomard Muniz de Brito como parte de um rol de personagens que empreendem o que Durval Muniz de Albuquerque Júnior chama de "sonhos de Brasil",[13] leitura que o aproxima de sujeitos como Torquato Neto, Caetano Veloso, bem como de seus declarados opositores, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, em uma análise na qual coloca todos como lócus de uma leitura "visionária" da cultura brasileira.

No decorrer da pesquisa sobre o personagem, sobretudo a partir das investigações já realizadas, foi possível observar que, para além dos conflitos no cenário cultural no qual Jomard Muniz de Britto se insere, suas experiências terminam por também serem atravessadas por dimensões culturais que ele se propõe a combater, tais como o próprio movimento regionalista pernambucano. A partir dessa percepção, o confronto e as relações de poder que envolvem Jomard permitem observar que suas vinculações intelectuais e políticas carregam uma historicidade plural, recheadas de sentimentos e ressentimentos, que dão a ler experiências culturais que são históricas e que, portanto, possuem começos tão plurais quanto ele próprio. Nesse sentido, a pesquisa encontra sua justificativa e relevância social sob o mote de se compreender como, em um período marcado pelas relações entre autoritarismos nos campos prático e simbólico, as experiências e produções de Jomard Muniz de Britto funcionam como chaves de leitura de um movimento mais amplo, de práticas de liberdade, de outras possibilidades de se existir e viver o Recife do entremeio dos anos 1960 e 1970.

Dessa forma, observamos a produção cultural de Jomard Muniz de Britto, estreitamente ligada ao que escreve Edwar Castelo Branco[14] no sentido de observá-lo à margem das políticas existenciais de sua época. Sua experiência o coloca não como um "corpo-militante-partidário", combatente imediato do sistema golpista em voga, mas, sim, como parte de uma revolução também profundamente política, rompedora dos padrões estéticos e comportamentais nas quais os sujeitos de sua época se encontravam imersos. É, para efeito do que aqui discutimos, um

[13] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011, p. 13.
[14] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 78.

"corpo-transbunde-libertário", pluralizando as possibilidades de identidade e vivência existentes/vigentes.[15]

Logo, podemos sintetizar nossa discussão e proposta sob objetivo geral de compreender o lugar da produção cultural de Jomard Muniz de Britto no processo de construção de bases de um movimento que, posteriormente, seria nomeado como *Pernambucália*. Desmembrados de tal mote, podemos pensar objetivações mais específicas tais como: refletir sobre o cenário cultural pernambucano que atravessa as décadas de 1960 e 1970, tendo como mote a atuação de Jomard Muniz de Britto em torno deste; pensar acerca das condições históricas que permitem, em Recife, a emersão de uma particularização da experiência tropicalista; analisar a participação de Jomard Muniz de Britto no referido movimento e os conflitos internos e externos que se vinculam a sua produção cultural; entender de que maneira as experiências de corpo, gênero e sexualidade, expressas na produção jomardiana, podem enunciar modos de expressão da *Pernambucália*.

Do ponto de vista teórico, o trabalho se insere no campo de estudos da História Cultural, primando pelo diálogo desse campo com os estudos pós-estruturalistas. Tal diálogo pode ser notado, de partida, ao observar que a teoria foucaultiana é basilar ao nosso intento, ao passo que compreende o "real" como junção entre "texto e contexto", como produto de um jogo de discursos, sendo tal compreensão uma espécie de anteparo a operacionalização dos conceitos subsequentes do nosso estudo.[16] Sendo o primeiro destes, a noção de "representação", vista aqui enquanto elemento fulcral também a nossa proposta. A dedução de tal importância se ampara na reflexão de Sandra J. Pesavento, na medida em que compreende tal noção, expressa por "normas, instituições, discursos, imagens e ritos" enquanto meio sob a qual os sujeitos constroem, percebem, a realidade; sendo assim, como diria a mesma: "matizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de uma força integradora e coesiva, bem como explicativa do real".[17]

Tal acepção encontra ainda consonância nas postulações de Roger Chartier,[18] ante a sua definição de "representação," o que, nas palavras do autor, é "entendida como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro".[19] Todavia, o próprio nos

---

[15] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. *História Unisinos*, [*S.I.*], v. 9, nº 3, 2005b.

[16] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso:* aula inaugural no Collège de France, em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2014.

[17] PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 39.

[18] CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 11 (5), 1991, p. 173-191.

[19] CHARTIER, 1991, p. 184.

chama atenção, justamente, para a interseção, o "espaço de manobra", entre a imagem e o objeto, destacando a factibilidade das possíveis "incompreensões da representação",[20] o que nos encaminha a adoção de certos cuidados, à procura de uma outra margem, ou, como diria Durval Muniz de Albuquerque Júnior, de uma "terceira margem".[21]

Dessa forma, nos aliamos às discussões de Durval de Albuquerque Júnior, no sentido de pensar que a História não se passa apenas no campo da materialidade, da realidade, da "natureza da coisa em si", muito menos apenas do lado da representação, da subjetividade, dos discursos, mas, sim, nesta "interseção" apontada por Chartier, na mediação entre estes dois planos, "no lugar onde as divisões ainda são indiscerníveis".[22] A História se efetivaria dessa maneira, justamente, nesta "terceira margem do rio", espaço na qual o "devir é rei e a invenção à lei".[23] Assim, nos defrontamos com outro conceito substancial à nossa proposta, sendo este, a ideia de "invenção", que se matiza no debate em diversos momentos, mas que encontra expoente de maior destaque na própria ideia de "invenção da *Pernambucália*". Ao passo que compreendemos até aqui a potência da linguagem, dos discursos, da representação enquanto elementos participantes da conformação do que seria a "realidade vivente/aparente", podemos concluir que "a História possui objetos e sujeitos porque os fabrica, inventa-os"[24].

Quando estabelecemos a invenção como uma categoria histórica fundamental para esse trabalho, também podemos conectá-la com outro conceito de importância para a sua compreensão: a noção de "tempo cultural", pensada por Homi K. Bhabha. Tal aporte nos ajuda a localizar a cultura para além da política e da sociedade, como um demarcador de temporalidades.[25] Em *O local da cultura*, Bhabha escreve que "esse entre-tempo mantém viva a feitura do passado, enquanto negocia os níveis e liminaridades daquele tempo espacial"[26] que esses "entre-lugares" fornecem o que seria a base, o "terreno", para a construção do que ele concebe como "estratégias de subjetivação – singular e coletiva – que dão início a novos signos de identidade".[27] Ou seja, Bhabha irá entender que a própria "cultura" seria produzida, inventada nesta mediação de temporalidades que se perfazem em "presente". Mais do que isso, podemos aferir a existência/convivência de "*tempos culturais"* distintos, figurados em uma

---

[20] CHARTIER, 1991, p. 185.
[21] ALBUQUERQUE JÚNIOR, *Durval Muniz de. História*: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007, p. 28.
[22] CHARTIER, 1991, p. 185.
[23] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 28.
[24] Ibid. p. 29.
[25] BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
[26] Ibid. p. 350.
[27] Ibid. p. 20.

mesma ordem cronológica e espacial. "Tempos culturais", por sua vez, que se efetivam através de Jean-François Sirinelli,[28] e sua acepção para a ideia de "geração". Observando, desse modo, que, através de um dado ponto, evento, desta "negociação entre temporalidades", podem efetivar-se processos de subjetivação distintos e, por conseguinte, a efervescência de gerações distintas de sujeitos a conviver em mesmo espaço físico e temporal. Destarte, podemos concluir que a História, "assim como o rio que inventa seu curso" – pegando de empréstimo novamente a metáfora de Durval de Albuquerque Júnior[29] –, inventa seus sujeitos e estes próprios também inventam à História, ao passo que a "realidade" seria em si, uma paisagem negociada.

Esa negociação entre temporalidades demarcadas pela cultura e pela geração, tempos que se dilatam e se encolhem de acordo com os acontecimentos que o envolvem, ajuda a entender que esse trabalho não será recortado pelos moldes tradicionais de delimitação temporal. Ainda que a maior parte dos acontecimentos por ele analisados se localizam entre as décadas de 1960 e 1970, este trabalho acadêmico faz reminiscências a processos históricos que se dão no início do século XX, bem como a debates que se dão no final dos anos 1990. Nesse sentido, ampara-se, na pesquisa, o tempo como essa categoria elaborada pela cultura mais que pela cronologia, permitindo percebê-la como um demarcador dos modos de expressão dos sujeitos.

Tais postulados mostram-se úteis à nossa análise no sentido de que, a partir destes, podemos enxergar os sujeitos enquanto "fabricações históricas". Ao passo que podemos tomar as vivências, as experiências, de Jomard Muniz de Britto, especialmente aqui figuradas em torno da sua produção fílmica superoitista, enquanto significantes, enquanto "representações" de uma "geração" própria, de um "tempo histórico e cultural" próprio, em diálogo, confronto, com outras ordens temporais, culturais, geracionais que conformam sua época, abrindo, assim, a possibilidade da apreensão das "ordens discursivas" que atravessam, interditam, moldam os viventes do "arrecife dos desejos".[30]

Portanto, após entendermos um pouco mais sobre o anteparo teórico-metodológico geral que nos permite analisar, enxergar, nas produções de Jomard Muniz de Britto tais formas de existir e resistir às forças coercivas que se efetivam no espaço, cabe pensarmos que tal proposta de pesquisa também se encaminha no lastro de uma historiografia vigente. De modo mais específico, nos embasamos em trabalhos como o livro *Todos os dias de paupéria: Torquato*

---

[28] SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.
[29] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 29.
[30] BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecife de Desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

Neto e a invenção da Pernambucália, de Edwar de Alencar Castelo Branco,[31] por projetar uma compreensão sobre parte da juventude brasileira e, mais do que isso, por fazer o exercício de tomar um sujeito, no caso o piauiense Torquato Neto, como elemento para se pensar a invenção da *Tropicália* no Brasil dos anos 1960, exercício semelhante ao proposto nesse estudo. Em obras como as de Durval Muniz de Albuquerque Júnior[32], especialmente àqueles centradas na compreensão da construção discursiva do conceito de "Nordeste", do espaço e dos seus próprios sujeitos, que nas palavras do mesmo fazem pensar que "a região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes"[33].

Afunilando nossa perspectiva em direção ao nosso espaço de pesquisa, temos ainda a contribuição da obra *Desencantos modernos: histórias da cidade do Recife nas primeiras décadas do século XX*, de Antonio Paulo Rezende,[34] que pensa na passagem do século XIX ao XX, a presença e desdobramentos dos modernismos na cidade do Recife, aludindo em seus entremeios o próprio embate discursivo que Durval Muniz de Albuquerque Júnior chama atenção, entre a invenção de um discurso regional nos entremeios das relações de força entre os ditos regionalistas e, nesse caso, do início do século, dos modernistas. Nos direcionando ao sujeito, temos as já citadas obras de Aristides Oliveira[35] e Fábio Brito[36], que nos ajudam a pensar o próprio Jomard Muniz de Britto imerso no espaço e no tempo projetados pelos autores já citados.

Aprofundando no limiar metodológico, a pesquisa se estrutura através da análise de filmes experimentais em super-8, analisadas em conexão com fontes hemerográficas e livros produzidos por Jomard Muniz de Britto. O material empírico é pautado, principalmente, em uma seleção de filmes do espectro superoitista, rodados entre os anos de 1975 e 1977, que perfazem os primeiros e mais "produtivos" anos deste enquanto diretor. Frente a este material, fora possível a averiguação da existência de 19 produções, dentre as quais podemos destacar filmes como *Toques* (1975), *Recinfernália* (1975) e *O Palhaço Degolado* (1977), todos eles roteirizados e dirigidos por Jomard Muniz de Britto. Cabe ressaltar que tais filmes possuem curta metragem, entre 06 minutos à 30 minutos, o que tornou possível uma análise mais ampla, fazendo uso de uma maior variedade de fontes e conexões ao longo do texto, produzindo

[31] CASTELO BRANCO, 2005a.
[32] Refere-se às obras: *A invenção do nordeste e outras artes* (2011), *A feira dos mitos* (2013a) e *Nordestino: a invenção do "falo"*, (2013b).
[33] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 36.
[34] REZENDE, Antonio Paulo. *Desencantos modernos*: histórias da cidade do Recife nas primeiras décadas do século XX. Recife: FUNDARTE, 1997.
[35] OLIVEIRA, 2016.
[36] BRITO, 2018.

analogias entre eles e outros materiais empíricos. Ainda que saibamos que eles compõem uma pequena parcela da produção de filmes em super-8 produzidos pelo personagem central da pesquisa, a opção pelos três se dá porque cada um deles será uma espécie de guia conceitual para cada um dos três capítulos, escolha que será explicada de forma mais densa ao longo do texto.

A produção hemerográfica em questão se valeu de jornais vigentes no período, tais como o *Diário de Pernambuco* e *Do Commercio*. Já frente aos escritos de Jomard M. de Britto, fora utilizado ao longo do texto conexões com livros do próprio ou que o mesmo partilha autoria, tais como: *Contradições do homem brasileiro* (1964), *Do modernismo à* Bossa Nova (1966), *Terceira Aquarela do Brasil* (1982), *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos* (1992), *Arrecife do Desejo* (1994), *Outros Orf'eus* (1995), *Atentados Poéticos* (2002), *Interpenetrações do Brasil*: *Encontros e Desencontros* (2002) e *Relendo o Recife de Nassau* (2003).

É interessante ainda destacar que a pesquisa se ampara, no tocante à disponibilidade de acesso as fontes, em acervos essencialmente digitais, fazendo uso de ferramentas ainda recentes no que concerne à metodologia dos estudos históricos, como a conversão de filmes, a análise e métodos de busca em acervos digitais, entre outros, que possibilitaram a composição de uma maior amplitude do nosso acervo com fontes que se encontravam em diversos espaços do cenário nacional. Assim, com exceção dos seus livros supracitados, que foram adquiridos ao longo de anos em livraria e sebos, podemos destacar a presença de sua filmografia convertida em formato digital, previamente organizada em acervo pessoal, além de estarem presentes em sites de busca de vídeos, como o *YouTube.com*.

Frente as fontes hemerográficas, estas podem ser consultadas tanto por meio de portais digitais, como os acervos do *Instituto Joaquim Nabuco* e da *Biblioteca Nacional Digital*. Fontes dessa natureza, no tocante a Jomard Muniz de Britto, também são encontradas em 3 obras: *Jomard Muniz de Britto: um professor em transe*, de Fabiana Moraes e Aristides Oliveira[37], *Jomard Muniz de Brito*, de organização de Sergio Cohn[38] e *Tropicália*, de organização de Frederico Coelho e Sergio Cohn[39], nas quais exemplares de tais fontes figuram em sua íntegra.

Em função da análise de tais fontes, nossa metodologia não poderia ser se não um espelho de tal pluralidade, procurando, conforme a fonte empregada, realizar um exercício de

[37] MORAES, Fabiana; OLIVEIRA, Aristides. *Jomard Muniz de Britto*: um professor em transe. Recife: Cepe, 2017.
[38] COHN, Sergio (org.). *Jomard Muniz de Brito*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
[39] COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

"paciência" tal qual um "tecelão em seu ofício", para utilizar a metáfora de Durval Albuquerque Júnior,[40] organizar ou adaptar-se à discussão que se procura estabelecer nos diversos momentos da produção. Dito de outro modo, a presente produção se estrutura em torno de dois pontos centrais no tocante à nossa metodologia: o primeiro deles refere-se à própria inserção do nosso personagem enquanto sujeito histórico e atuante em seu espaço cultural, centrado essencialmente na cidade de Recife.

Nesse primeiro momento, faz-se uso de obras como o texto *Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos*, de Tânia Regina de Luca[41], enquanto suporte metodológico à análise das fontes hemerográficas, que atravessam a obra como fontes complementares, trazendo recortes especialmente de jornais tais como: o *Diário de Pernambuco* e *Do Commercio*, não só referentes ao nosso lapso temporal basilar, 1960 e 1970, mas fazendo um exercício de "vai e vem historiográfico", no sentido de observar os discursos que margeiam sua relação com o espaço, fazendo assim contraponto às fontes principais centradas no recorte proposto.

Como segundo ponto, podemos pensar em torno da própria análise dos filmes experimentais supracitados, em formato de super-8 e compreendidos especialmente em torno da década de 1970. Cabe destacar que o formato superoitista de filmagem é percebido, para efeito desse trabalho, amparado no conceito de "experimentalismo fílmico", noção proposta por Rubens Machado Júnior,[42] na medida em que esse compreende tal tecnologia como externa à lógica de produção e circulação que, notadamente, caracteriza o cinema, e sim como algo que "aproximava-se [...] do *happening* teatral, da pichação e da momentaneidade da poesia marginal, que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas"[43].

De maneira especial, projetamos as produções fílmicas antes citadas enquanto base, como ponto norteador à nossa proposta de pesquisa, sob a qual nos focamos na observação das performances corporais e da indumentária artística de seus personagens, como também da própria câmera e seus recursos, atentando sempre para o diálogo entre cena e sua construção. Observando, portanto, através da realização de decupagens e segmentações,[44] às: trilhas

---

[40] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *O tecelão dos tempos*: novos ensaios de teoria da história. São Paulo: Intermeios, 2019.

[41] LUCA, Tânia Regina de. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-154.

[42] MACHADO JÚNIOR, Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.*). História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 11-24.

[43] Ibid. p. 23.

[44] Correspondem aos instrumentos de análise fílmica propostos para a pesquisa, na qual, tomando por base a obra de Jacques Aumont e Michel Marie, em síntese: *découpage*, decupagem ou decomposição, se refere ao trabalho de recorte e descrição plano a plano de um filme ou sequência; segmentação, trata-se da observação, marcação

sonoras, jogos de imagem, o uso do *zoom out*, possíveis *travellings*, o uso da fotografia própria da câmera super-8, entre outros. Logo, a partir de tal estudo, procuramos estabelecer ao longo do texto conexões com a hemerografia e os livros de autoria de Jomard Muniz de Britto, citados, junto ao referencial teórico proposto, buscando apreender de forma mais profunda a maneira de pensar do autor e dos integrantes de tais obras, compreendendo através de desses elementos e focos a relação entre o cinema jomardiano e o processo de releitura dos espaços e corpos urbanos, manejado pelo movimento tropicalista pernambucano.

Em termos estruturais, a dissertação se desenvolve em três capítulos, cada um deles tendo como entrada um filme experimental de Jomard Muniz de Britto. Os filmes funcionam, aqui, como pretextos para os debates em torno dos quais cada um deles se fundamenta. O primeiro capítulo toma o filme *Recinfernália*,[45] de 1975, como vetor para contextualização da cidade na qual se situa Jomard Muniz de Britto. Para tanto, o percurso afetivo do Recife promovido pelo filme serve como instrumento para analisar o contexto histórico da cidade, que vivenciava o processo de modernização iniciado em décadas anteriores e reformulado em tempos de ditadura civil-militar. Nesse espaço em que tradição e modernidade se confrontam ou se misturam, Jomard Muniz de Britto é apresentado como personagem que experimenta essa cidade e participa, ele próprio, de sua configuração imagético-discursiva. Empiricamente, além do próprio *Recinfernália*, o capítulo se vale de material hemerográfico produzido pelos jornais pernambucanos dos anos 1960 e 1970, bem como de textos poéticos produzidos pelo personagem central do trabalho.

Uma vez contextualizada a cidade e o quadro histórico na qual o personagem se movimenta, o segundo capítulo volta-se, especificamente, para os confrontos culturais em torno dos quais emergem os manifestos tropicalistas de Pernambuco. O vetor que atravessa o texto é o filme *O Palhaço Degolado*,[46] de 1977, uma vez que este tematiza os embates de Jomard com Gilberto Freyre e com Ariano Suassuna, a partir dos quais o Tropicalismo pernambucano é inventado. Para que tais questões sejam compreendidas, se fez necessário uma análise das influências de Freyre e Suassuna sobre as instituições culturais da cidade, bem como a própria emergência da *Tropicália* no cenário nacional e sua inserção no espaço pernambucano. Em termos de documentação, o capítulo faz uso de ensaios, manifestos e memórias que ajudam a

---

e detalhamento das sequências que figuram em um filme. Por sua vez, uma "sequência" se refere à uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa, que pode ser reconhecida em uma produção dentre outras formas, por exemplo, como as ações que ocorrem em mesmo espaço. Ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2010.

[45] RECINFERNÁLIA. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1975. 15min. 25s. son. Color.

[46] O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977. 9min. 22s. son. Color.

compreender o lugar de Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos na fabricação da *Pernambucália*.

Por fim, o capítulo de saída retoma os debates feitos nos dois anteriores e apresenta a *Pernambucália* pelo viés de suas dicas existenciais, os modos com os quais os personagens nela envolvidos – especialmente Jomard Muniz de Britto – utilizaram o corpo como instrumento de experimentação e ruptura com os moldes tradicionais pelos quais se definiam conceitos como "masculino", "feminino", "desejo" e "sexualidades". O filme *Toques*,[47] de 1975, um dos primeiros experimentais a colocar a nudez masculina em destaque, é, aqui, exemplar da radicalidade do discurso tropicalista no campo dos costumes. Será, portanto, utilizado como material que se conecta a fragmentos literários e memórias erigidas pelos contemporâneos de Jomard Muniz de Britto, bem como por outros personagens da cena tropicalista das décadas de 1960 e 1970.

[47] TOQUES, Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: _____. Olinda: [S. N.], 1975, Ficção/experimental, 8mm, 7 min. son., color.

1 "UMA CIDADE *RECIFENDA*": VIVÊNCIAS CULTURAIS NA *RECINFERNÁLIA* ENTRE OS ANOS 1960 E 1970

No sábado, dia 03 de junho de 1933, o jornal pernambucano *O Lidador* publica uma matéria intitulada *O homem falsificado*, da qual podemos atentar para o seguinte recorte:

> O homem falsificado vai entrar em cena. Começou o ensaio com o cabelo. O *la garçonismo* se iniciou com escrúpulos, porém venceu. E hoje em dia, pela cabeça, existem muito poucas filhas de Eva, tudo é homem, quase, por cima, pelo alto, queremos dizer, pelo cabelo. Depois, o modo de cruzar as pernas. A liberdade. O direito às funções públicas. O voto. Agora as calças e, talvez, em pouco o bigodinho à Carlito. A mulher declarou guerra à mulher. E o homem, coitado do homem! Só lhe resta ser mulher.[48]

A matéria, de maneira geral, utiliza-se do pretexto da exibição das artistas Margarida Max e Sonia Veiga, no Rio de Janeiro, para comentar sobre as transformações emergentes sobre o papel, espaço e liberdade feminina na sociedade. Para o jornal, o início do século XX é marcado pela "extinção do sexo frágil". Para os seus redatores, a mulher resguardaria o desejo de "ser homem", posto em prática com cada vez mais força através do corte de cabelo *la garçonne*, dos gestos, das calças, do direito ao voto e da competição a funções no espaço público. A mulher, ou o "homem falsificado" emerge como perigo, como prejudicial à moral e sugere perguntas, conforme apresentado na matéria, sobre o destino da família, do lar, do marido, dos filhos, o que serão destes? "coitado do homem!". Outro elemento que ganha destaque é o movimento contrário, na opinião do jornal, realizado pelo homem, que "só lhe resta ser mulher": "O pobre sexo forte declinou desde que, por elegância ou por achar interessante o lirismo das cousas femininas, extinguiu o bigode, lustrou as unhas, intrigou-se com o chapeo, empoou a cara, e adonzelou-se nos modos".[49]

No Recife, tal como já acontecia em outras regiões do país, este tipo masculino ganha o nome de "almofadinha" e, tal como a "melindrosa", seu homônimo feminino, fazem parte do imaginário social acerca das modernizações que irrompem pela cidade.[50] Ambos aparecem como oposição moderna a tipos tradicionais de representações de gênero, como o "cabra macho" e a "mulher pura". Nota-se, ainda na matéria, que a mulher, sob o investimento de "homem falsificado", ao aspirar novas possibilidades de se viver, aparece sempre sob a alcunha de "filhas de Eva", o que remonta o lastro do "pecado" estar intrínseco a tais movimentações

[48] O HOMEM FALSIFICADO. *O Lidador*, Recife. 03 jun. 1933. p. 01.
[49] Ibid. p. 01.
[50] REZENDE, 1997, p. 66.

de abertura efetiva do feminino ao espaço público. A reportagem termina por "dar graças", evocar como uma "vitória" o fato de "o homem falsificado ainda não ter chegado por completo" à capital pernambucana.

De modo geral, a análise da matéria *O homem falsificado* nos leva a pensar acerca do papel das transformações industriais, tecnológicas e nas próprias condições de existir nas cidades brasileiras, em um processo que se inicia ainda na passagem dos séculos XIX ao XX e que encontra no espaço recifense traços particulares. Como é perceptível através dos estudos de Antonio Paulo Rezende,[51] o Recife das décadas iniciais do século XX é atravessado pela falência da cultura açucareira e a necessidade de se adequar a condições modernas de se produzir e viver a cidade, ou seja, a cidade é imersa em um processo de redefinição de eixos econômicos e sociais, que não deixará de sentir-se seus efeitos também na esfera cultural.

Espaço de destaque nacional durante parte dos oitocentos, Recife vê sua "coroa" ser passada ao eixo centro-sul do país, com destaque para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que serão exemplos nacionais ante o processo de adesão às modernizações na passagem do século. Nesse ínterim, podemos pensar o Recife enquanto um espaço marcado por uma intensa dicotomia, atravessada de um lado, por um movimento nascido sob suas ruas e sujeitos, o chamado *Movimento Regionalista*, que perpassa especialmente pelo nome de Gilberto Freyre e, de outro, o nomeado *Modernismo*, com Joaquin Inojosa como sua principal representação neste início de século.

Tais movimentações ganham novos traços com os anos 1960 e 1970, principalmente no que tange ao processo de modernização, agora retomado sob o signo do autoritarismo do golpe civil-militar de 1964. Nesse contexto, a partir da ideia de um pretenso "milagre econômico", figurava-se no Brasil uma perspectiva de nova urbanização das cidades, o que atravessa espaços também do Nordeste, a exemplo de Teresina, Salvador, Fortaleza, São Luís e Recife. A partir da perspectiva de uma reestruturação do cenário urbano, este capítulo procura compreender de que modo a capital pernambucana vivencia esse processo.

Através das produções do professor e artista pernambucano Jomard Muniz de Britto, mais especificamente, em função do filme *Recinfernália* (1975), serão observados os modos pelos quais a cidade se insere no debate de modernização nacional, ao mesmo tempo que se conecta a novas subjetividades, oriundas do advento da pós-modernidade brasileira, e convive também com os signos da tradição indicados pela matéria de *O Lidador*, de 1933, bem como

[51] REZENDE, 1997.

pelas indicações de sujeitos como Gilberto Freyre e outros, listados ao longo da obra de Antonio Paulo Rezende, desejosos da manutenção de uma Recife do passado.

1.1. *Recinfernália*, a cidade que nos guarda: condições de existir no Recife em meados dos anos 1960

Na esteira da discussão esboçada através do jornal *O Lidador* e dos estudos de Antônio Paulo Rezende, vistos na abertura do capítulos, podemos entender o espaço pernambucano da década de 1960, especialmente em torno de sua capital Recife, enquanto palco de transformações que se iniciam ainda na passagem ao século XX e que se aprofundam em torno de uma falência da soberania de uma "civilização do açúcar do Nordeste"[52], uma "morbidez", segundo aponta Gilberto Freyre, em suas configurações seguintes, com a transformação de suas práticas, especialmente em torno da implantação das usinas de açúcar.[53] Freyre enxerga as usinas de açúcar enquanto representação do que seria o sistema de latifúndio moderno, caricatura dos perigos da modernização, sob a qual pairam sobre os sujeitos um:

> Açúcar com A maiúsculo. Açúcar místico. Um açúcar dono dos homens e não a serviço da gente da região. Quando muito, ao serviço de uma minoria insignificante. Mas nem isto. O usineiro é, em geral, ele próprio um deformado pelo império do açúcar[54].

Freyre entende a passagem do açúcar com "a" minúsculo ao "A" maiúsculo como representação da progressiva transformação das relações patriarcais de sociabilidade, na qual o açúcar seria um "aliado" e, em sua visão, harmonicamente integrado à terra, para um primado da economia, das relações de lucro, para um "açúcar dono dos homens", engendrando um distanciamento entre latifundiário e a terra, entre os "grandes homens" e a própria massa cujo trabalho se é explorada. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*,[55] atenta para a construção de um "discurso da saudade", entendendo o pensamento de Freyre a presença de uma operação de reorganização e invenção de um "real", "como forma de superar, em nível de discurso, o despedaçamento, a mistura e a desordem em que a realidade do país surge a seus olhos".[56]

---

[52] FREYRE, Gilberto. *Nordeste*: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004, p. 86.
[53] Ibid. p. 86.
[54] FREYRE, 2004, p. 87.
[55] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.
[56] Ibid. p. 112.

Nesse sentido, a passagem de uma sociedade patriarcal às relações sociais burguesas nos coloca diante de conceitos esboçados na introdução, como a noção de "tempo cultural" e a própria ideia de "geração". Articulando, assim, Homi K. Bhabha[57] à Sirinelli[58], podemos pensar a invasão, emersão, de novas linguagens à cidade lendária de Freyre, como motor de uma "negociação entre temporalidades", sob a qual se instauram processos de subjetivação distintos, propiciando o surgimento de novos signos de identidade, ou, em outros termos, conformam "tempos culturais" próprios e coexistentes em uma mesma ordem cronológica.[59]

Portanto, entendendo o Recife como uma "paisagem negociada", na qual a cidade e os homens se influenciam mutuamente,[60] o presente tópico do nosso estudo centra-se nas sequências do filme *Recinfernália*, produzido por Jomard Muniz de Britto no ano de 1975, na qual a dicotomia de espaços e os recursos tecnológicos aparecem, de modo que aqui o pretextado filme jomardiano, é entendido como uma proposta de leitura das experiências culturais na cidade do Recife nos anos 1960 e 1970. Tal como na abertura do capítulo, serão as matérias de jornais que nos auxiliarão no processo de construção da intriga historiográfica; frente a estas, serão utilizadas aquelas que exploram a "parafernália" urbana que invade Recife no alvorecer dos anos 1960/1970, tendo como intento perceber como tal processo de modernização impacta nas experiências de se viver em dados espaços da cidade.

O filme em questão, dirigido por Jomard Muniz de Britto, se enquadra na trajetória cultural que ocuparia lugar na cidade, especialmente sob a influência da *Tropicália*, que ganha no espaço pernambucano traços próprios a partir de 1968, sendo descrita pelo próprio Jomard em suas obras sob a nomenclatura de *Pernambucália*.[61] Conforme aponta Frederico Coelho,[62] o Tropicalismo musical, capitaneado por figuras como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e outros, arraigou, no entremeio das décadas de 1960 e 1970, o surgimento de uma cultura marginal que se translada em outras expressões de movimentos, como a própria *Tropicália* e a *Pernambucália*, que viria a ser reconhecida como tal pelo próprio Caetano Veloso em 1999.[63] Logo, enquanto parte de uma movimentação contracultural na cidade do Recife, o filme é produzido sob traços de experimentalismo fílmico, sem muitos investimentos e amparo

[57] BHABHA, 2014,
[58] SIRINELLI, 2006, p. 131-137.
[59] BHABHA, 2014, p. 350.
[60] ROUANET, 1990.
[61] Pode-se observar a presença em textos como: BRITTO, Jomard Muniz de. Nos abismos da Pernambucália. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 49-52. E. BRITTO, 1992, p. 59-76.
[62] COELHO, 2010, p. 25.
[63] VELOSO, 1999.

técnico/material, rodada em formato super-8 e aproveitando-se de maneira central do imaginário e da subjetividade de seu diretor para sua conformação.

Logo, por enquadrar-se em uma lógica experimental, a obra possui um maior grau de liberdade que permite o diretor realizar jogos de linguagem, brincar com as palavras e leituras da cidade sem se prender às posições de mercado e de financiadores. Em outros termos, mais próximos dos estudos de cinema, poderíamos dizer que o "modo de endereçamento" de *Recinfernália* pressupõe não uma abertura ao cinema – que pode ser compreendido neste ponto enquanto uma espécie de modo institucionalizado de se produzir filmes –, de modo a abarcar uma maior variedade de público e assim propiciar um maior engajamento e, por conseguinte, um retorno financeiro mais robusto, mas. sim, pensando e produzindo experimentações com a câmera e seu enredo de modo a se veicular a um público específico, um direcionamento particularizado do social. Segundo as ideias de Elizabeth Ellsworth, o "modo de endereçamento", enquanto termo próprio dos estudos de cinema, carrega um peso teórico e político, podendo encontrar seu resumo na indagação: "quem este filme pensa que você é?".[64]

A pergunta de Ellsworth se mostra salutar ao desenvolvimento desta pesquisa, mesmo que ganhe contorno particulares em nosso estudo. Ellsworth compreende com tal pergunta os muitos desejos conscientes e inconscientes sobre o tipo de pessoa que os produtores imaginam ao pensar os caminhos de sua produção, alargando o máximo possível seus indexadores de posições e identidades sociais acerca de seu público. Com Jomard Muniz de Britto, a pergunta nos leva a pensar a respeito da sua própria identidade, sua proposta e a quem se destinaria efetivamente suas produções fílmicas, se não ao grande público, a quem Jomard falaria com as sequências de *Recinfernália*? A resposta certamente atravessa os três capítulos desse estudo, mas encontra neste primeiro os alicerces de sua compreensão.

A leitura de uma produção fílmica, proposta por Ellsworth pode encontrar semelhante nas próprias ideações de Marc Ferro, ainda nos anos 1970, naquilo que ele concebe enquanto um exercício de "contra-análise da sociedade"; ou seja, de maneira semelhante, Ferro faz pensar um filme tanto acerca de seus temas como de sua montagem. O "visível e o não visível" dos filmes para Marc Ferro nos colocam em posição de pensar não só o que o filme testemunha em suas imagens, mas pela abordagem sócio-histórica que autoriza.[65] Em suas palavras,

---

[64] ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.*). Nunca fomos humanos*: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 11.

[65] FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: _____. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 87.

> [...], o que é um filme senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um noticiário que coloca no mesmo nível a moda do inverno e os mortos do último verão! A direita tem medo, a esquerda desconfia: a ideologia dominante não fez do cinema uma "fábrica de sonhos".[66]

Marc Ferro compreende, assim, o filme como esse "acontecimento" que possibilita pelo que mostra em tela e até pelo que não aparece, correspondendo a uma análise do social daquilo que chamamos anteriormente de uma "paisagem negociada" entre "tempos culturais", seja dos "mortos do último verão", seja da "moda do inverno". Tal é sua potencialidade de desestruturação, que a "direita tem medo, a esquerda desconfia". Ferro entende assim que, por mais que as produções possam ser censuradas e acabem por responder às relações de poder de sua época e espaço, estas continuam a resguardar suas potencialidades de embate, de confronto, "diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar".[67]

Na obra de Jomard Muniz de Britto em destaque, um dos primeiros exemplos dessa manifestação de liberdade e potência de desestruturação é o próprio título do filme, *Recinfernália*, que parece unir o nome da cidade, Recife, à *Tropicália* ou *Pernambucália*, mas que pode fazer referência também à ideia de "parafernália", transparecendo a premissa que o espaço citadino é constituído por um amontoado de "coisas" das mais diversas.[68] Por último, uma terceira via de leitura do título uniria o nome da cidade com a ideia de "infernália", fazendo menção do espaço ser uma espécie de "cidade do inferno", enquanto representativo dos cerceamentos dos mais diversos que por ela ocorrem.

Entretanto, antes de adentrarmos efetivamente as sequências de *Recinfernália*, cabe a observação de um outro apontamento indicado por Marc Ferro, sendo este disposto sobre a premissa de que "noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira".[69] Através da afirmativa de Ferro, podemos atentar para a necessidade de entender o filme como um guia ou uma introdução à uma intriga sobre o real, elemento a ser introduzido em um cálculo prévio de possibilidades por parte do historiador, ou, para usar termos de Raymond Aron: "Todo historiador para explicar o que foi, pergunta-se o que poderia ter sido".[70]

E o que "poderia ter sido" nos leva exatamente à compreensão da necessidade de diálogo da produção fílmica com outras fontes, outros discursos sobre o real que promovam um

---

[66] FERRO, 1992, p. 85.
[67] Ibid. p. 86.
[68] BRITO, 2018, p. 196.
[69] FERRO, 1992, p. 85.
[70] ARON, Raymond. Introduction à la philosophie de l'histoire: Essai sur les limites de l'objectivité historique (1938). Paris: Gallimard, 1957, p. 164 apud RICOUER, Paul. A História e a Narrativa. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994, p. 262.

alargamento das bases de confirmação ou imputação de seus testemunhos, de suas possibilidades e das próprias questões feitas pelo historiador diante da imagem, afinal, "a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira".[71] Pensando em termos de historiografia nacional, podemos destacar Alexandre Busko Valim, que ao pensar um modo de análise e as relações entre História e Cinema, compreende através do exemplo hollywoodiano a presença de um conteúdo ideológico, de uma visão de mundo projetada através das imagens fílmicas; em suas palavras:

> Considero que um filme, produzido em Hollywood ou não, sempre transmite um conteúdo ideológico, mesmo que não intencionalmente. [...]. Os filmes mostram imagens de vidas, de atitudes e de valores de grupos sociais, criados a partir de aspectos reconhecíveis, porém muito selecionados, desses grupos. Dessa forma, o público tende a interpretar como verdadeiras as descrições de lugares, atitudes e modos de vida de que não tem um conhecimento prévio.[72]

A premissa de Valim de que os filmes, ao representarem vidas, gestos, valores, particularmente selecionados ou mesmo não conscientes, promovem uma construção do que Marc Ferro chamou de "imagem terrivelmente verdadeira", assim tal conformação mostrasse calcada especialmente no processo de produção, de montagem dessas obras, que seja pela formação de seus autores, seja por necessidades das mais diversas acabam por reproduzir uma ideologia dominante ou discursos morais próprios.

Entretanto, tal como Ferro defende veementemente em sua obra, os filmes tomados como fonte histórica não seriam "menos confiáveis" que outros tipos de fontes, o que nos faz remontar ao pensamento de Jacques Le Goff, que destaca que não "existe documento-verdade, todo documento é mentira para o historiador", ao passo que este deverá se perguntar "o que poderia ter sido?", não fazendo papel de ingênuo diante das fontes, o mesmo irá desconfiar de suas fontes e procurar outros elementos para a construção de sua narrativa.[73] Por conseguinte, tal, como na introdução e na abertura deste capítulo, recorremos novamente às matérias de jornais como o *Diário de Pernambuco*, como elemento substancial no desenvolvimento e fundamentação da nossa análise, especialmente, para diálogo com as produções fílmicas ao longo do nosso estudo.

Adentrando efetivamente no filme e, de maneira especial, nas sequências em que os espaços e a "parafernália" urbana ganham maior destaque, podemos atentar para o primeiro

---

[71] FERRO, 1992, p. 85.
[72] VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 288.
[73] LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996. p. 538.

conjunto de cenas pós-créditos de abertura, na qual a obra se inicia com a observação de um espaço: o que seria um bar é visto sob diversos ângulos, tendo como elemento central uma televisão e o aglomerado de sujeitos que a cercam.

Figuras 01, 02, 03 e 04: Reunião de sujeitos diante do televisor, a assistir à seleção brasileira de futebol.



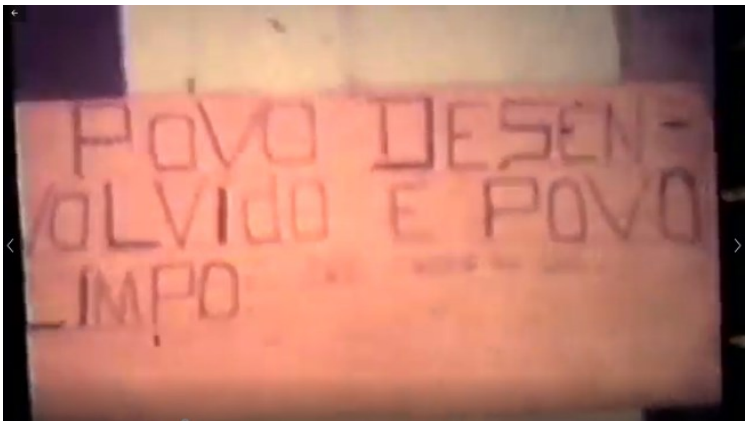
Fonte: *Recinfernália*, 1975.

Visto sob diversas tomadas, misturando *close-ups*, *medium shots* e *long shots*, o diretor procura capturar os rostos atentos, as vestes com repetidas camisas da seleção brasileira de futebol, os corpos mais diversos, entre crianças, adultos e idosos, o televisor os une sob a imagem da partida de futebol, sob a música de fundo sonoro na película, *Para Frente Brasil*, música tema da copa mundo de futebol de 1970, vencida pelo Brasil.

A seleção perde a copa seguinte de 1974 – um traço interessante dessa cena, pode ser pensado acerca da própria construção do filme, ao passo que se filmado realmente durante à Copa do Mundo de Futebol Masculino, terá iniciado ao menos no ano anterior ao lançamento do filme, 1974, exaltando um planejamento da obra –, mas o que parece ser exaltado na película, longe de ser exatamente as partidas é, possivelmente, a expressão de um momento sociabilidade que se desenvolve sob a capacidade de aglutinar, na frente do televisor, um conjunto diversificado de pessoas.

Com a junção do fundo sonoro e o *close-up* em uma "placa" com os dizeres: "Povo desenvolvido é povo limpo", atenta-se para o diálogo com o discurso desenvolvimentista que atravessa o imaginário brasileiro desde governos como o de Juscelino Kubitschek (1956-1961), através de seu "Plano de Metas", e ganhando novos traços no Regime Militar com o chamado "milagre econômico brasileiro", que teve seu ápice sob o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).[74]

Figura 05: "Povo desenvolvido é povo limpo".



Fonte: *Recinfernália*, 1975.

A ideia de tempos de "milagre econômico" aliada a aspectos de desenvolvimento social é recordada por Antonio Paulo Rezende, que sintetiza seus traços da seguinte forma: "Rapidez, conforto, higiene, são palavras de ordem da modernização, [...]".[75] A premissa desenvolvimentista evocada nessa perspectiva é contraposta na obra tanto pelo *long shot*, onde observa-se um local periférico da cidade, na qual é provável que tais sujeitos estejam ali aglomerados pela própria falta de acesso ao aparelho de televisão em suas casas, como pela cena seguinte, referente a nossa segunda sequência, que se desloca do dado estabelecimento para um parque de diversões itinerante, com instalações simples, onde vemos um balanço, um carrossel, um homem forte sem camisa a comer uma marmita, uma casa simples ao fundo, a cena se encerra com o foco recaindo em uma placa de trânsito que aponta a direção do centro da cidade.

[74] NAPOLITANO, Marcos (org). *História do Regime militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 101.
[75] REZENDE, 1997, p. 74.

Figuras 06, 07, 08 e 09: cenas em um parque de diversões e a indicação de mudança de espaços da cidade com a placa de sentido obrigatório ao centro.



Fonte: *Recinfernália*, 1975.

Nossa terceira cena é a confusão de pessoas, carros, ônibus, propagandas que tomam a tela. Nela, o foco recai em perceber as manifestações e imagens dos citadinos, com um jogo entre *close-ups* e *long shots* que dá ênfase para as aglomerações e faz aproximações de modo a perceber diferenças entre eles.

Figuras 10, 11, 12 e 13: O centro de Recife.





Fonte: *Recinfernália,* 1975.

Tal qual a cena do bar, a pluralidade entre sujeitos é destacada nos frames que registram o centro da cidade, mas o espaço que a envolve é economicamente diverso, fazendo com que o lado comercial ganhe destaque, seja pelos traços físicos do ambiente, como pela economia da imagem dos sujeitos, na qual suas vestes, sua conduta, sua visibilidade, atenderiam a modos de comportamento próprios daquele espaço, estabelecendo assim marcas de identidade e fronteiras, diferenças entre os ambientes, que se matizam nos próprios corpos que os vivenciam.

Assim, observa-se de partida um questionamento social, contrapondo um discurso nacional desenvolvimentista, que toma a vitória da seleção brasileira de futebol, em 1970, como ponto de suporte propagandístico, mas que encontra na periferia, uma outra realidade: o suposto "milagre" choca-se com aqueles que os "espera", com a pobreza e suas mazelas, que circundam o centro das cidades. A abordagem de um sentimento desenvolvimentista, de fascínio ou valorização do moderno *versus* o tradicional, compreendido como o valor histórico dos espaços, é tema recorrente nos jornais ao longo do século XX.

A exemplo de tal dicotomia no início do século, especialmente, em meados dos anos 1930, Rezende atenta-se para tais confrontos e transformações na cidade ao observar a própria presença dos carros e sua inserção crescente nos mais variados usos e aspectos do cotidiano no cenário pernambucano, a exemplo do uso de um veículo para transporte em velórios, substituindo os animais e suas carroças, ou mesmo a presença sonora das buzinas, dos motores, que invadem à rotina da urbe.[76] Assim, nas palavras de Rezende, "o automóvel se incorpora, irreversivelmente, a paisagem da cidade com seu fonfonar, com sua capacidade incrível de provocar seduções e desejos".[77]

[76] REZENDE, 1997, p. 60.
[77] Ibid. p. 61.

Rezende compreende que as cidades brasileiras, especialmente a cidade do Recife, ganham urgência em seus hábitos a partir do início do século XX, de forma que a população urbana cresce e ela perde os ares de um passado "provinciano", onde era possível imaginar que "todos pudessem se conhecer".[78] Com a modernização iniciada ainda no início do século, o cenário pernambucano nos anos sessenta continua a lidar com as expressões de um conflito entre gerações, entre tempos culturais que se amontam sobre os anos 1960; sujeitos que pouco a pouco passam a conviver com traços de uma cidade com menos atenção ao seu passado e mais ao fetiche da mercadoria, que transforma a relação de valor dos objetos, na qual o valor aparente e o valor de uso se diferenciam largamente a partir de então, pelo desenvolvimento dos meios de publicidade.[79] Segundo Rezende, nas sociedade modernas "a cidade transforma-se no território privilegiado do sonho e do desejo",[80] "o progresso choca-se com a tradição, ele tem pressa"[81].

No tocante aos anos 1960, podemos atentar para essa agitação do centro nas cidades pernambucanas. Esse progresso que "tem pressa", mas que por outro lado esbarra não só numa tradição, mas na falta de estrutura, de investimentos, ponto que pode ser exemplificado pelo que destaca uma matéria do *Diário de Pernambuco*, de 1961, a cobrar, por exemplo, o atraso nas obras de proteção à orla dos prédios em Olinda-PE, iniciada, segundo a matéria, ainda em 1959:

> **EM OLINDA, O ENROCAMENTO CONTINUA, AINDA, LENTO**
>
> Continuam lentos os trabalhos de enrocamento das praias de Olinda. O cais de defesa, iniciado em novembro de 1959, deveria estar concluído em 18 meses. Irregularidades ocorreram, logo no início dos trabalhos, constatando, as autoridades encarregadas de fiscalizar o andamento da obra, que a mesma não vinha obedecendo às normas traçadas pelos técnicos do Laboratório de Grenoble, na França. [...]. Falando na Câmara Municipal de Olinda, o vereador Orlando Toledo Maia disse do perigo a que estão expostos centenas de prédios modernos ao longo da av. Beira Mar.[82]

Com a matéria daquele que é o jornal mais antigo das Américas ainda em funcionamento, podemos atentar para certos pontos, como a inadequabilidade entre o avanço da modernização, exemplificada pela própria Avenida Beira-Mar e a sua falta de estrutura ou o atraso nas obras de manutenção de tais edificações modernas. Rezende percebe que o "discurso

---

[78] REZENDE, 1997, p. 72.
[79] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 15-16.
[80] REZENDE, 1997, p. 70.
[81] Ibid. p. 75
[82] EM OLINDA, O ENROCAMENTO CONTINUA, AINDA, LENTO. *Diário de Pernambuco*. Recife. 11 mar. 1961, p. 08, grifo nosso.

da modernização contagia o poder público",[83] o que nos leva a pensar que a própria preocupação com a Avenida Beira-Mar, em Olinda, se dá pelo próprio lugar que esta resguarda na cidade, um papel simbólico de alinhamento às modernizações dos grandes centros. Nesse ínterim o autor citado, chama atenção para a expressão que guarda a construção de outra avenida à beira-mar, esta, na capital Recife: "[...] a famosa Avenida Beira-Mar. Ela é tomada como início de uma nova era em Pernambuco, colaborando para dar ao Recife os encantos de uma cidade moderna".[84] O que explica, por exemplo, o retorno no ano de 1962 da cobrança:

MAR AVANÇA

> O vereador Evandro Guimarães, depois de referir-se ao avanço do mar, no Bairro Novo, apelou para o eng. Lourival de Almeida Castro, no sentido de acelerar a construção de espigões transversais, naquela área, onde centenas de prédios modernos estão expostos à fúria das ondas e ameaçados de destruição[85].

A narrativa de proteção da Avenida Beira-Mar e, especialmente, dos "prédios modernos", elemento citado nas duas matérias, é um sintoma que pode nos propiciar uma chave de leitura para atentar ao próprio discurso presente na obra jomardiana, ao passo que, para além de um embate cultural entre valores e estéticas, o que a sequência observada infere pode ser exatamente um espaço no qual o jogo das relações de poder, as zonas periféricas e os sujeitos menos favorecidos acabam tendo pouco acesso às mudanças e possibilidades que as cidades modernas prometiam.

Outro traço que podemos ter em mente quando observamos as matérias acima é o próprio fato do Estado ser cobrado por seus constituintes e ser colocado por eles – como no caso das falas dos vereadores da Câmara Municipal de Olinda, Orlando Toledo Maia na matéria de 1961 e Evandro Guimarães na de 1962 – como o grande órgão ou elemento incentivador, promotor, do progresso no espaço pernambucano.

Rezende observa a utilização do aparelho estatal como grande meio de promoção das modernizações na cidade, uma espécie de "face autoritária da modernização",[86] ao passo que observa que "aqueles que se colocavam como defensores de reformas urbanas modernizadoras, pouco se importavam se a via autoritária era o melhor caminho para efetivá-las",[87] o que nos leva a compreender o próprio uso da placa no filme de Jomard Muniz de Britto, que não apenas

---

[83] REZENDE, 1997, p. 37.
[84] Ibid. p. 42.
[85] MAR AVANÇA. In: CÂMARA DE OLINDA NÃO QUER QUE O DAE EXPLORE ENERGIA. *Diário de* Pernambuco. Recife. 19 maio 1962, p. 16, grifo nosso.
[86] REZENDE, 1997, p. 36.
[87] Ibid. p. 35.

indica o caminho do centro da cidade, mas o evoca como "sentido obrigatório", como se não houvesse outro caminho, outra via se não a modernizadora.

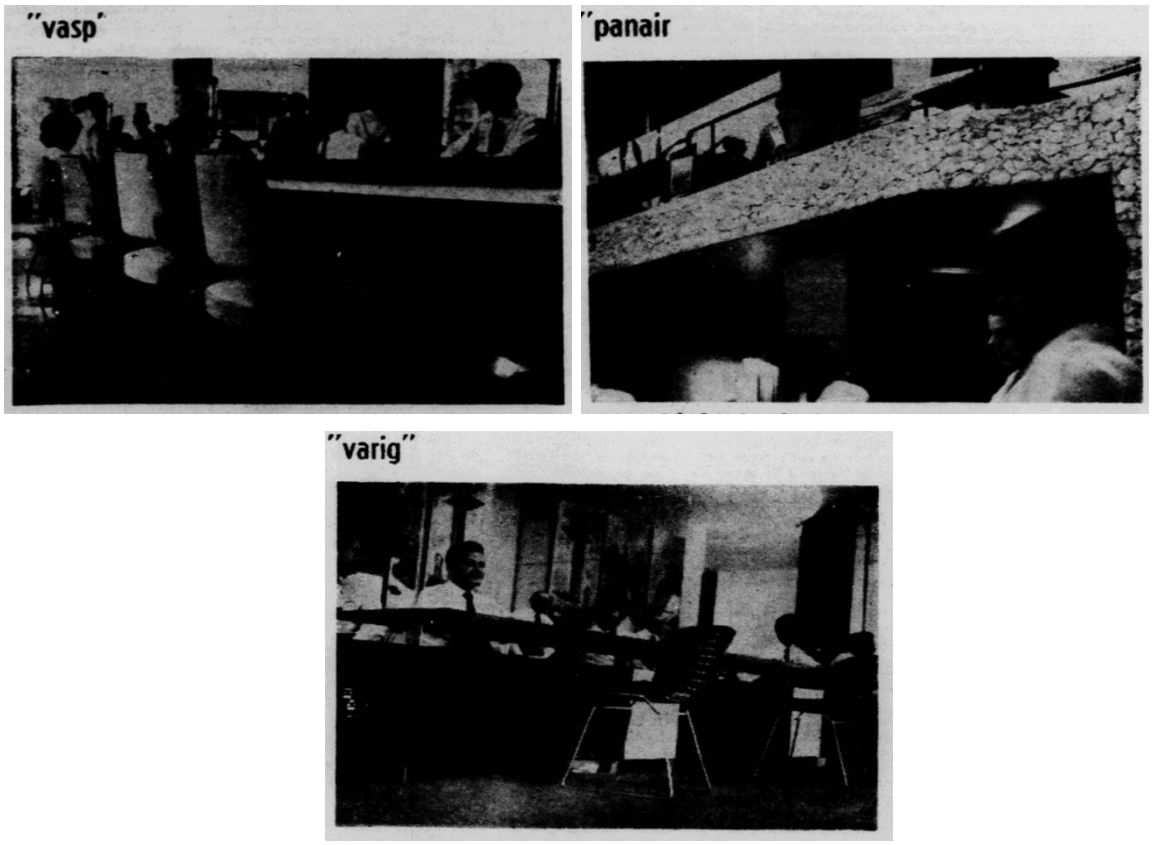
Se na película superoitista a televisão é o veículo de uma transformação radical da periferia ao centro da cidade, ela pode ser vista como emblemas das transformações nas relações e modos de se existir dos sujeitos. Pode, além disso, representar essa continuidade das disparidades de acesso a tais mercadorias, espaços de fetiche e de valor não apenas de uso, mas com grande valor aparente. Pensando nesse sentido, um outro elemento de distinção pode ser visto através dos jornais pernambucanos, que se no início do século, até meados dos anos 1930, Rezende observa especialmente os carros como grande elemento industrial a modificar os traçados e o cotidiano das cidades, atentamos nos anos 1960, para o próprio orgulho aparente nas matérias sobre o Aeroporto de Recife, traço em que podemos entrever na seguinte matéria:

> **RECIFE SE DESTACA ENTRE CAPITAIS DO NORDESTE PELAS LOJAS DAS COMPANHIAS DE AVIAÇÃO: PASSAGENS AÉREAS EXIGEM LUXO & MUITO BOM GÔSTO DAS EMPRÊSAS**
>
> Em se tratando de lojas de companhias de aviação, o recife é a mais bem aparelhada capital da região. Lojas funcionais, dentro das avançadas linhas do modernismo, dão à cidade beleza. Proporcionam aos clientes o conforto necessário e permitem a visitante uma visão de riqueza e de progresso. Terceira capital do brasil e possuindo o mais moderno aeroporto do país, recife teria, necessariamente, que dispor de lojas bem aparelhadas e de fácil acesso.[88]

A matéria do jornal *Diário de Pernambuco*, em 1963, toma grande parte da página com fotos e colunas dedicadas a três companhias áreas de destaque à época: *Vasp*, *Panair* e *Varig*. A presença destas empresas, era considerado como um orgulho para a capital pernambucana tanto pela sua grandiosidade no cenário nacional, como pelo luxo e modernismo de suas instalações, aparecendo imagens de cada uma antes mesmo de sua apresentação textual:

[88] RECIFE SE DESTACA ENTRE CAPITAIS DO NORDESTE PELAS LOJAS DAS COMPANHIAS DE AVIAÇÃO: PASSAGENS AÉREAS EXIGEM LUXO & MUITO BOM GÔSTO DAS EMPRÊSAS. *Diário de Pernambuco*. Recife, 25 de agosto de 1963, p. 06, grifo nosso.

Figuras 14, 15 e 16: Companhias aéreas no Recife são destaque pelo luxo e modernismo.



Fonte: *Diário de Pernambuco*, 1963.

Acompanhadas de um breve histórico e descrição de suas instalações, este recorte nos faz indagar em nosso percurso sobre quem teria acesso aqueles serviços? Quem usufruiria das "luxuosas e de fácil acesso" instalações das companhias aéreas e do evocado "aeroporto mais moderno do país"? Seriam os sujeitos aglomerados diante do televisor na sequência observada de *Recinfernália*? Nesse ínterim, observa-se que o sentido de moderno nos anos 1960 no Recife, apresentado pela película jomardiana, vem acompanhado também de uma premissa de status, de fetiche e exclusão. Todavia, não podemos negar que, mesmo resguardando um conjunto de benesses para uma classe privilegiada de sujeitos, seria errôneo pensar que os recursos tecnológicos e as inovações não seriam aproveitadas, mesmo que dentro de suas possibilidades, pelas demais classes sociais.

Pra construirmos nosso entendimento sobre os elementos de modernização e sua inserção e transformações nas relações sociais da cidade, podemos atentar para à inauguração das duas emissoras de televisão do Recife, nos anos 1960, nomeadamente à *TV-Rádio Clube* e a *Tv do Jornal do Commercio*¸ momento em que é possível perceber um conjunto de matérias no Jornal *Diário de Pernambuco* que passam a descrever os programas e suas coberturas em

diversos acontecimentos da cidade. No caso específico do Jornal *Diário de Pernambuco*¸ concorrente do *Jornal do Commercio*, encontra-se maior destaque a sua afiliada *TV-Rádio Clube*, exaltando desde o seu aparelho transmissor, que tem sua ficha técnica publicada em inglês, para aferir ser "o mais potente transmissor de TV da América do Sul",[89] como também sua maior audiência, que, segundo o jornal, seria a mais numerosa do Pernambuco.[90] Outras matérias recorrentes são aquelas que dão ênfase aos próprios programas de tal emissora, como o programa jornalístico "*Em mangas de Camisa*"[91] – produzido pela *Abaeté Propaganda*, maior agência de propaganda do Nordeste da época e apresentado por Ignácio Oliveira, ficando no ar até 1962.[92]

As emissoras, conforme observa-se na análise das matérias, acabam por modificar muitas relações na cidade, desde eventos, shows, jogos, próprios da cidade e do público em si; um exemplo claro das transformações que insurgem da presença das emissoras é visto na própria transmissão dos jogos de futebol, na qual é possível encontrar no caderno de esportes junho de 1960, uma nota conjunta das TVs:

> **AO PÚBLICO**
>
> As Emissoras de Televisão, que vinham televisionando as partidas de futebol, com enorme sacrifício, técnico e financeiro, no afã de oferecer ao público grandes espetáculos, já não poderão televisionar o jogo do próximo domingo. [...]. Diante do exposto, as Emissoras de Televisão não poderão transmitir o jogo do próximo domingo:
> 1.°) – Por não concordarem com a aceitação pura e simples da taxa, arbitrariamente fixada pela Assembléia de Clubes, de vez que os entendimentos preliminares foram inteiramente desprezados.
> 2.°) – Por ser impossível a reforma da decisão antes de nova Asssembléia, que só pode ser convocada pelos próprios interessados e com cinco dias de antecedência.
> Sendo assim, apresentamos ao grande público, a quem devemos explicações, as nossas escusas pela não transmissão, transferindo aos membros da Assembléia de Clube da F. P. F. a responsabilidade da medida, que não se coaduna com a satisfação e o aplauso da gente nordestina pelo aparecimento do mais moderno veículo de informações, cultura e entretenimento: a Televisão. [93]

[89] O MAIS POTENTE TRANSMISSOR DE TV DA AMERICA DO SUL. *Diário de Pernambuco*. Recife, 29 de maio de 1960, p. 05.
[90] TV RÁDIO CLUBE TEM MAIOR AUDIÊNCIA EM PERNAMBUCO. *Diário de Pernambuco*. Recife, 01 de dez. de 1960, p. 08.
[91] NO CANAL 6: "EM MANGAS DE CAMISA": Sucesso na estréia do programa das Camisas Torre – Aurélio Viana, Deputado Federal, conversou com Eudes Costa e Ivan Moury Fernandes, de Pernambuco – Sábado, às 20, 50, nova apresentação na TV-RÁDIO CLUBE. *Diário de Pernambuco*. 28 de jun. de 1960, p. 08.
[92] SOARES, Rudson Pinheiro. *Inserção da Rede Globo no mercado de televisão pernambucano*. 2007. 247p. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife (PE), 2007, p. 35.
[93] VIEIRA, Luis Felipe; SILVA, Mario H. da. Ao público. *Diário de Pernambuco*. Recife, 23 de jun. de 1960.

Datada de 22 de junho de 1960 e assinada pelos diretores Luis Felipe Vieira, da *TV Jornal do Commercio* e Mario H. da Silva, da *TV-Rádio Clube*, a matéria anunciava a interrupção das transmissões, especialmente, pela discordância com a chamada *Assembleia de Clubes*, por fixar taxas de transmissão não negociadas com as emissoras A interrupção por parte das empresas de comunicação e a tentativa de fixar taxas para a transmissão dos jogos podem ser vistas como exemplificadoras da discussão do próprio impacto das atividades televisionadas na renda dos jogos, sendo pauta para discussões no Recife dos anos 1960. Nesse sentido, podemos observar o próprio uso da opinião pública por parte das emissoras à medida que jogam à responsabilidade pelo fim do serviço à *Assembleia de Clubes* e pressionam a entidade em função de seus próprios interesses. A nota ainda resguarda uma exaltação ao próprio meio televisivo, visto como o "mais moderno veículo de informações, cultura e entretenimento".[94]

Nesse sentido, atenta-se para o impacto dos meios modernos em uma atividade já estabelecida na cidade, no caso específico o futebol, na qual se por um lado aumenta a possibilidade de visibilidade dos jogos, por outro incomoda, como visto na nota acima, os clubes no sentido da mudança de hábito de ir aos estádios, exaltando a preocupação quanto à renda direta adquirida pela venda de ingressos. Nesse sentido, procura-se, através dessa gama variada de temas presentes nas matérias do jornal, seja sobre a aviação, as edificações ou mesmo o surgimento das emissoras de TV no Recife, analisar o modo como o sentido de parafernália urbana proposta no filme dialoga com as transformações viventes na capital pernambucana da época.

Ainda pensando no âmbito dos usos e transformações proporcionadas pelos recursos modernos, podemos aqui lembrar do livro de Michel de Certeau, *A invenção do Cotidiano*, especialmente do volume *As artes de fazer*, que afirma que o cotidiano é permeado de uma espécie de "liberdade gazeteira das práticas",[95] ou, tomando a própria premissa que dá nome ao volume, a ideia de ação, de agir, seria inseparável da própria ideia de "arte", tais conceitos dão vazão à ideia de que a ordem cotidiana é ao mesmo tempo exercida e burlada, por isso "a ordem é exercida por uma arte".[96]

Nesse ínterim, o próprio filme de Jomard Muniz de Britto é exemplo dessa "inversão e subversão pelos mais fracos"[97] ao passo que se utiliza de um recurso moderno para a época, a câmera super-8 e a possibilidade de gravar filmes de menor custo, ainda que tal recurso se

[94] VIEIRA, Luis Felipe; SILVA, Mario H. da. Ao público. *Diário de Pernambuco*. Recife, 23 de jun. de 1960.
[95] CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* v. I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 19.
[96] Ibid. p. 20.
[97] Ibid. p. 18.

restrinja a uma classe média ou alta da sociedade. Esse novo instrumento permite metamorfosear a ordem dominante, criar sua própria linguagem e expressar suas próprias visões acerca dos espaços e sujeitos recifenses.

Tal sentido poderá ser visto através do próprio uso de *close-ups* em propagandas e letreiros de estabelecimentos, artifício que podemos ver como uma forma de intervenção no espaço recifense. Esta outra releitura dos traços e espaços é empreendida pelo retorno do jogo com as palavras, apresentada pelo próprio título da produção e ganhando forma em suas cenas em torno de termos como: "O fim dos televisores frios" em diálogo com um outdoor onde se lê "preferência nacional" e "vamos limpar esse mundo" em mais um, o que nos leva a um entendimento de uma tomada de posição do diretor frente aos programas televisivos. O "quebra-cabeças" proposto pode mostrar-se de difícil compreensão ao espectador quando se intercala focos de duplo sentido como os citados, com imagens menos claras de uma continuidade de sentido, como a cena onde se tem o diálogo entre *close-up* de um rosto de um jovem, a propaganda de um spray aromático com os termos "belo ar" e outra de um pacote de coco ralado, em dizeres "a senhora continua ralando coco?".

A construção de sentido nessas cenas pode ser dificultada se esquecermos de um intento que atravessa a obra como um todo, que é justamente o "olhar sobre a cidade". Mas não um olhar de captura dos "cartões postais" da cidade, e sim o intento de perceber outras possibilidades da cidade que muitas vezes podem ser estranhas a si mesma, aos seus próprios sujeitos. Cria-se assim um movimento desterritorialização sob a qual a tradição e o movimento de resgate, defesa de seus termos, dá lugar à bricolagem de seus signos, a maquinações de desejos outros.[98] O jogo de palavras ganha contornos "finais" na obra, com os *extreme close-ups*:

[98] BRITO, 2018, p. 205.

Figuras 17, 18, 19 e 20: Frames sugerem a frase: "Nós amamos Chacrinha contra a rotina".



Fonte: *Recinfernália*, 1975.

Tal qual o jogo com as palavras que constrói o título da película, o "quebra-cabeças" proposto toma a figura de Chacrinha, apresentador do programa de mesmo nome, o pernambucano José Abelardo Barbosa de Medeiros, faz grande sucesso entre as décadas de 1950-1980, o transformando em um dos grandes ícones nacionais televisivos. Chacrinha, assim, seria representativo na obra jomardiana como símbolo de novas relações com a cidade, de um movimento que mesmo posto a condição de "outro", de fronteira entre os "cidadãos de bem e os policiáveis", procura problematizar mitos, signos, discursos, figurando, tal como no pensamento de Antonio Paulo Rezende, enquanto "ameaça a formas de viver que se repetem, monotonamente, mas que representam a segurança de andar por territórios já conhecidos".[99]

Assim a sequência observada mostra-se como exemplo de uma outra margem de uso dos espaços e elementos da cidade, aproximada do que Certeau chamaria de uma "tática".[100] Tal como vimos anteriormente, a "segurança de andar por territórios já conhecidos" é garantida pelas movimentações de poder, pela via de imposição que se repete cotidianamente e se

[99] REZENDE, 1997, 58.
[100] CERTEAU, 1994, p. 41.

translada ao macropolítico. Portanto, evocar Chacrinha "contra a rotina" na produção,[101] pode significar pensar o espaço e o campo cultural do período enquanto parte dessa outra margem de insurreição, de confronto, que não deixa os desejos, a sexualidade, o corpo e suas manifestações pelo espaço em segundo plano frente o cenário político, mas, sim, assumindo seus corpos e elementos identitários como "armas" que incomodam, que provocam reações pela cidade.

Nesse sentido, o filme *Recinfernália*, pode ser visto enquanto elemento representativo de sujeitos que, como Jomard Muniz de Britto, procuram expressar uma outra cidade dentro dela mesma, ou seja, não apenas estabelecer fronteiras entre um a "cultura tradicional" e outra marginal, entre "nós e eles", mas dar vazão a novas possibilidades entre o "eu e o mundo", a outras condições de existir que emergem a partir dos anos 1960. Elementos de uma estética e embate contracultural que serão aprofundados no tópico seguinte, quando nos atentamos para as relações de tradição e cosmopolitismo expressos no seio cultural recifense do entremeio das décadas de 1960 e 1970.

1.2. Contradições da "cidade lendária": tradição e cosmopolitismo no *Arrecife de Desejo*

Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*,[102] dedica sua escrita ao "homem ordinário", ao sujeito comum, conforme relatado por suas próprias palavras:

> Este ensaio é dedicado ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável. [...]. Este herói anônimo vem de muito longe. É o murmúrio das sociedades. De todo o tempo, anterior aos textos. Nem os espera. Zomba deles. Mas, nas representações escritas, vai progredindo. Pouco a pouco ocupa o centro de nossas cenas científicas.[103]

Ao descrever poeticamente o sujeito que é central em *A invenção do cotidiano*, Certeau destaca o desejo que atravessa sua obra, de deslocar os "holofotes", de homenagear não mais deuses e musas, mas o sujeito inominável, comum, que com a modernidade se perderia em uma multidão móvel, aglomeração quantificável e substituída em suas expressões por termos como "cultura popular", conceitos e expressões que são, para Certeau, "outorgados de fora", por sujeitos que seriam detentores de poder, de legitimar como de marginalizar seus desígnios. No Recife, Jomard Muniz de Britto, reconhece tais "sujeitos de poder" enquanto pessoas que alçam a plataforma de instituições, que no seu pensamento:

---

[101] RECINFERNÁLIA, 1975.
[102] CERTEAU, 1994
[103] Ibid. p. 57.

> Porque isso tem o livro e não só livro, mas tem uma visão crítica das instituições, para mostrar que o problema não era só as personalidades, mas a "egolombra"... de Ariano ou do Gilberto... O problema são das instituições. Pessoas que se transformaram em instituições. No caso de Gilberto, ele tem uma obra imensa, grande obra ensaística dele, mas ele se transformou numa instituição... inicialmente a "Joaquim Nabuco", que agora tem a "Fundação Gilberto Freyre". E Ariano é uma instituição também...[104]

Nesse sentido, o pensamento de Certeau, nos oportuniza enxergar na trajetória de Jomard Muniz de Britto, o "espectro que paira que sobre a cidade", sujeitos que, como os citados Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, se propõem a "falar pela multidão inominável", dizer o que seria a chamada "cultura popular" e assim demarcar suas expressões de identidade e, por conseguinte, o que seria "o outro" nesse processo. Entretanto, tal qual Certeau, nós nos voltamos não aos "deuses", mas a rede de antidisciplina, a proliferação de criações marginais à "cartilha autorizada", entendendo que, abaixo da "superfície visível" é possível vislumbrar um microcosmo complexo e com outras possibilidades de existência.

Nesse sentido, o presente tópico parte do diálogo entre matérias do Jornal *Diário de Pernambuco* e das sequências do filme *Recinfernália*, na qual a tradição se confronta com o cosmopolitismo no campo simbólico, pensando por exemplo no papel, no significado, da presença de figuras como Gilberto Freyre, Chacrinha e jovens cabeludos em um mesmo curta metragem.

Dito de outro modo, discutiremos os desdobramentos de uma tensão entre tradição e modernismos que encontra raízes nos estudos de Rezende,[105] quando se atenta as propostas regionalistas de Gilberto Freyre de um lado e modernistas de Joaquim Inojosa de outro, sendo que estas encontram nos anos 1960 e 1970 novos contornos, elementos e nomenclaturas, como a própria proposta armorialista e tropicalista. Neste momento, faz-se uso de outras obras de Jomard Muniz de Britto, de modo mais específico podemos citar o livro *Arrecife de desejo*, de 1994, no qual seu autor compreende uma relação de poder que atravessa a cidade, afinal "seu desejo é o desejo do Outro" e que nem mesmo através da escrita, ou melhor do "escreviver", do "cineviver", ou mesmo "parangolando", consegue-se extirpar ou fugir de seu confronto.

Em tal percurso são apropriados trechos do livro de poemas *Arrecife de desejo*, que promovam um diálogo com cenas que, seja pela trilha sonora, seja pelo jogo de imagens, revelem um clima de sedução e desejo, cenas em que o erótico se faz presente e brinca com as normatividades, de modo semelhante ao que Certeau chamaria de "engenhosidades do

[104] OLIVEIRA, 2012, p. 06.
[105] REZENDE, 1997.

fraco",[106] enquanto elementos de confronto à perspectiva normativa. Outra de suas obras que ganha destaque é o *Bordel brasilírico bordel*, de 1992, que revela uma leitura da cidade enquanto "um buraco" e o "buraco somos nós",[107] ou seja, pensando a cidade enquanto signo do que o autor concebe como "provinciana" frente outros centros urbanos, assim como projeta esse provincianismo nos próprios sujeitos, no conservadorismo dos habitantes que o faz perguntar se é realmente "nossa cidade".[108]

É importante deixar claro, de partida, que nosso guia pelo microcosmo marginal, Jomard Muniz de Britto, aparece nesta produção não como um desqualificador da obra de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, para referirmos a sujeitos já citados, mas enquanto representação de outras expressões da cidade, nem melhores, nem piores, mas válidas, tanto quanto as demais. Nosso personagem, longe de desmerecer as contribuições das obras em si de grandes nomes, ataca exatamente as suas transformações em "instituições de verdade", de poder, partindo de uma "lógica de sangramento de ídolos", para empreender uma linha de fuga para suas próprias experimentações e releituras da cidade.[109] Nesse empreendimento, observa-se que o olhar de Jomard Muniz de Britto para a cidade transparece um entendimento de investimento de captura mas, ao mesmo tempo, percebe sua impossibilidade de finitude, o que, nas palavras dispostas no livro de poemas *Arrecife de Desejo*:

> Uma cidade é mutação desejante
> mesmo resumindo-se
> na poeira da esperança.
> Seu desejo é o desejo do Outro
> pelos outros, agora, outrora.
> Uma Cidade dos Navios não é
> o que sobre ela se possa /escrever:
> nem mesmo escrevivendo
> cinevivendo
> cenavivendo
> parangolando.
> Uma cidade recifenda
> é sua invenção permanente.[110]

O poema transcrito exalta a condição de elaboração de um discurso comum, espectral, manifestação de desejos, "mas sempre de outros" em torno da cidade. Entretanto, mesmo

---

[106] CERTEAU, 1994, p. 45.
[107] BRITTO, Jomard Muniz de. O buraco somos nós. In: _____. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992, p. 31.
[108] CUNHA, Paulo. Um marginal Intrínseco. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.
[109] BRITO, 2018, p. 196.
[110] BRITTO, 1994, p. 27.

quando se “escreve e vive” perfazendo o chamado “escrevivendo” ou mesmo o “cinevivendo”, ou ainda, “parangolando”, a cidade não se mostra por inteira, assim, “na poeira da esperança [...], uma cidade recifenda é sua invenção permanente”.[111] Ainda a acionar Michel de Certeau, a cidade e seu cotidiano se fazem “com mil maneiras de caça não autorizada”.[112] Uma dessas “formas não autorizadas” seria o próprio investimento na invenção de novas linguagens, que ganha forma em nossa passagem acima, em função de neologismos, do jogo de bricolagem, de recorte e cola, criando novos signos e conceituações na tentativa de abarcar novas experiências com o social.

Ao redigir o prefácio da obra de Edwar de Alencar Castelo Branco, Teresinha Queiroz compreende que “as linguagens são as mediadoras do sonho, do desejo, do medo, de todas as formas de poder. Dessa maneira, novas palavras e novos significados constroem novas relações de poder e corporificam a emergência de formatos novos para as relações sociais”.[113] Por conseguinte, o investimento jomardiano em novas expressões de linguagem, exalta um sentimento de falência, de não pertencimento, como uma tentativa de resolver, ultrapassar, uma angústia de não se sentir representado nos elementos de uma identidade comum, sendo os embates, confrontos entre gerações, entre sujeitos com linhas de pensamento divergentes, um traço marcante desse processo de caracterização da cidade.[114]

No pensamento de Edwar de Alencar Castelo Branco, o entremeio entre as décadas de 1960 e 1970 é marcado justamente por essa “crise da linguagem”:

> Neste universo de crise da linguagem – não apenas da linguagem poética, ou artística, mas crise, inclusive, da linguagem cotidiana, como vamos ver –, a cidade emergirá, – no Brasil e no mundo – não apenas como centro das atividades humanas, mas também como destacado objeto de desejo e de reflexão.[115]

Assim, espaço de contradições, de lutas e desejos, a cidade, “como a grande moradia dos homens”, é vista como uma espécie de ser vivo para o qual seus cidadãos transferem seus medos, ansiedades, angústias e desejos dos mais diversos. “Objeto de desejo e reflexão”, Edwar Castelo Branco exalta justamente esse espaço de cuidados que se instaura sobre a cidade, fazendo com que sujeitos que “ameacem” a ordem vigente, que visam transforma-la, sejam vistos quase como “novos bárbaros”, invasores, “bandidos”, elementos estranhos ao

---

[111] BRITTO, 1994, p. 27.
[112] CERTEAU, 1994, p. 38.
[113] QUEIROZ, Teresinha. Prefácio: Imprevisíveis significados. 2004. In.: CASTELO BRANCO, 2005a. p. 22.
[114] REZENDE, 1997, p. 129.
[115] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 58.

cotidiano.[116] Entretanto, o referido pesquisador lega as novidades modernas, tais como a própria difusão da pavimentação asfáltica, novas modalidades de transporte, a uma maior amplitude das mídias, especialmente a televisão, o papel de difusão, experimentação e, mesmo, o descobrimento de outros indivíduos, que partilhando do mesmo espaço e tempo, vivenciam modos de existência, de vivência, distintos.

Nesse sentido, Edwar Castelo Branco chega a afirmar que: "Neste período, quem ouve uma música, lê um romance ou aprecia um quadro, na maioria das vezes está sendo desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu 'eu' como requisito construtivo da obra de arte".[117] Todavia, o processo de estranhamento não passaria sem fortes reações no período, fazendo que o signo de liberdade que as experimentações adquirem na linguagem sejam acompanhadas de maneira próxima pela censura, nas suas mais diversas expressões. O que pode ser melhor entendido se recorrermos a reportagens de jornais da época, tais como o próprio *Diário de Pernambuco*.

No ano de 1961, o supracitado jornal pernambucano destacava em sua coluna de notícias nacionais a matéria intitulada "O exemplar serviço de censura de diversões". Nela, tal como na matéria de *O Lidador* que abre nosso capítulo[118], o Rio de Janeiro é tomado como espaço de exemplo ao cenário pernambucano, expressando neste caso a atuação, a nível nacional, por parte do presidente da República João Goulart e estadual, em nome do *Serviço de Censura do Estado da Guanabara*, em função da preservação da moral pública. Nos termos da reportagem:

EXEMPLAR SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES

> RIO (NC) – Proibiu, em recente decreto, o presidente da República programas de rádio ou TV que pudessem ferir a moral. Para melhor atender às determinações presidenciais, o Serviço de Censura do Estado da Guanabara baixou normas exigindo que todos os programas de espetáculos com fins de diversão pública (peças teatrais, novelas, esquetes, números humorísticos) para radio e televisão, sejam submetidos à censura prévia com cinco dias de antecedência. [...]. Finalmente, é obrigatória a exibição, elas emissoras de televisão, do certificado de censura dos filmes incluídos em sua programação e a cotação da censura das representações teatrais.[119]

A matéria do *Diário de Pernambuco* é "exemplar", também, ao demonstrar que quando falamos em "censura", mesmo que em aportes institucionais, não se pode ficar restrito ao lapso do Regime Militar no Brasil (1964-1985). Este acontecimento, tal como aponta Edwar Castelo

[116] REZENDE, 1997, p. 190.
[117] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 40.
[118] O HOMEM FALSIFICADO. *O Lidador*, Recife. 03 jun. 1933. p. 01.
[119] EXEMPLAR SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES. *Diário de Pernambuco*. Recife, 02 de set. 1961, p. 10.

Branco, não seria uma "entidade que paira acima da sociedade brasileira", mas, sim, uma instituição desejada, fruto do processo de estranhamento que se eleva do cotidiano, do campo microscópico, ao macro, à manifestação institucional de tal processo de "defesa da moral pública".[120] Ponto consentido por Jomard Muniz de Britto quando em posfácio à nova edição do livro *Do Modernismo à* Bossa Nova, em 2009, o agitador cultural rememora o seguinte trecho atribuído a Caetano Veloso:

> [...] nós, tropicalistas, acreditávamos, como ainda hoje acredito, que a ditadura militar não tenha sido um acidente que se abatera sobre o Brasil oriundo de outro planeta. Acreditava e acredito que a ditadura militar tinha muito a dizer sobre o nosso ser íntimo de brasileiros. Ela tinha saído de regiões muito profundas do ser do Brasil.[121]

Nesse sentido, acreditando que "a ditadura militar tinha muito a dizer sobre o nosso ser íntimo de brasileiros",[122] podemos pensar que, sob o estandarte de defesa da família, da moral e bons costumes, se legitimam as mais variadas formas de censura, que podem ser exemplificadas ainda na mesma matéria como:

> As instruções dadas pelo Chefe do Serviço, sr. Ascendino Leite, descem a importantes detalhes, até hoje criminosamente ignorados por quantos foram responsáveis pela defesa da moral pública. Assim, na transmissão de competições de natação e demais atividades esportivas é proibida a exploração de efeitos plásticos inconvenientes, através de "close-ups", o mesmo se observando com referência a exibições de igual gênero, fixadas em balneários, praias, piscinas, etc. Também é terminantemente proibida, nas emissoras de televisão, em programas de caráter comercial, a exibição, através de modelo vivo, de maiôs e peças íntimas de uso feminino.[123]

A prescrição detalhada das proibições em transmissões são representações que nos permitem exemplificar, cartografar, os traços de uma moral vigente na época. Fica claro no trecho uma preocupação com a visibilidade dos corpos, prescrevendo o que se pode ou não ver, o que se aceita ou não. A preocupação com a sexualidade insubmissa dos corpos ganha novos traços com a difusão do elemento televisivo, funcionando como elemento difusor do contato com outras expressões de vivência. Programas como o Chacrinha, já mencionado anteriormente, promoviam uma releitura tanto das formas de atuação no meio televisivo, como exemplificava movimentações plurais no seio social.

---

[120] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 94.
[121] BRITTO, Jomard Muniz de. Da *Tropicália* à Antropofagia: eterno retorno do outrem. In: _____. *Do Modernismo à* Bossa Nova. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 159.
[122] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 94.
[123] EXEMPLAR SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES. *Diário de Pernambuco*. Recife, 02 de set. 1961, p. 10.

Ao final do excerto, observa-se o destaque para uma vestimenta em especial, a ser evitada em "elementos vivos", o maiô. A reportagem, apesar de intencionalmente adotar uma linguagem direta e que evita demarcações de gênero, dá especial destaque à peça feminina, abrindo espaço para a compreensão de que as preocupações com a visibilidade dos corpos, são especialmente direcionadas ao elemento feminino.

Tal possibilidade de leitura é reforçada quando lembramos da escrita de Margareth Rago e seu entendimento de que "nas entrelinhas dos discursos" que advertiam as senhoras, sobre os usos exagerados de perfume, de roupas decotadas, ou coladas ao corpo como o próprio maiô, se encontravam intrínsecas o espectro da prostituição.[124] "Fantasma", que segundo a autora funciona como limite ao gênero feminino no seio social, fazia com que os maios variados traços de sua imagem, gestualística e conduta em geral, necessitem ser calculados com precisão.[125]

Porém, não será apenas no campo das apresentações e dos espetáculos, que as manifestações de censura se proliferarão, estas, na verdade, funcionam como representações de práticas cotidianas, que aparecem nos jornais da época em função de matérias mais específicas, mas que em seu volume constante de denúncias abarcam uma diversidade de situações problema, como de eventos como o carnaval que leva a observação a cada ano da publicação das "recomendações" da polícia, acerca da conduta dos foliões, sob a qual a preservação da moral pública suscitaria ou necessitaria de ações. Como representação destas, podemos atentar para uma dessas prescrições anuais em defesa da moral e decoro no carnaval, publicada pelo *Diário de Pernambuco*:

> **SECRETÁRIO DA SEGURANÇA TOMA PROVIDÊNCIAS PARA GARANTIR O DECÔRO DURANTE O CARNAVAL**
>
> Eis as determinações da políticaa para êste Carnaval. "O secretário de Segurança Pública, no uso de suas atribuições, com o propósito e interêsse de melhor garantir a manutenção da ordem pública e o decôro da sociedade, durante os dias dedicados aos folguedos carnavalescos, RESOLVE: "1.o – PRIMEIRO – PROIBIR: a) – o uso de pós e líquidos de qualquer natureza; b) – a exibição de qualquer conjunto carnavalesco não licenciado pela polícia; c) – o uso de símbolo da Cruz-Vermelha ou, de qualquer instituição pública e da bandeira de qualquer nação; d) – a execução do "Hino Nacional" de qualquer país; e) – o ultraje a qualquer crença religiosa e aos seus símbolos e as instituições nacionais ou estrangeiras; f) – dísticos e canções ofensivas às autoridades, as corporações militares e instituições religiosas; g) – o encontro de conjuntos carnavalescos; h) – o uso de fantasias que, pelo seu feitio se assemelhem ao fardamento das corporações armadas, ou instituições religiosas; i) – o uso de qualquer traje atentatório à moral pública, inclusive "biquínis", calções de banho, falta de camisa etc.; j) – a venda, nos recintos e nas proximidades dos clubes e estabelecimentos diversionais de "lança-perfumes"; k) – o motorista transportar

[124] RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 41-45.
[125] RAGO, 2008, p. 41-45.

> passageiros que conduzam pós ou líquidos ou, que use trajes atentatórios à moral pública (mencionados na letra "i"); l) – aspirar éter etílico (lança-perfumes); m) – vender bebidas de qualquer espécie; I – a menor de dezoito anos; II 0 a quem se achar em estado de embriaguez; III – a pessoa que sofrer das faculdades mentais; IV – a pessoa que estiver proibida judicialmente de frequentar lugares onde se consome bebidas de tal natureza; n) – nos dias 27, 28 e 29 de fevereiro e 1.o de março vender aguardante. [...].[126]

Publicada em 1960, a matéria trata de maneira específica das recomendações do então Secretário de Segurança Pública, o coronel Costa Cavalcanti, no intento de livrar o Carnaval dos perigos de "substâncias inebriantes", que, ao entender do secretário, enquanto representativo da corporação policial, causam alterações da ordem pública "não só durante o ano, como no período pré-carnavalesco e no Carnaval propriamente dito".[127] O tópico 8, último da lista de recomendações, é destinado a tais ressalvas frente às proibições de "pós ou líquidos nos festejos carnavalescos",[128] justificando-as através de uma preocupação com a ordem e a saúde da população. Entretanto, como é possível observar no primeiro tópico das prescrições destacadas acima, tais proibições não se limitam a determinadas substâncias, abarcando um conjunto mais amplo e detalhadamente nomeados na matéria. Exaltando assim uma preocupação que atenta desde a possibilidade de incidentes, "desrespeitos" a instituições internacionais e nacionais, como ao próprio Governo em si, conforme observa-se nas passagens de proibições ao uso de bandeiras e hinos, trajes de corporações, entre outros.[129]

Neste ponto, verifica-se ainda a introdução da preservação aos cultos religiosos e seus símbolos enquanto parte de tais instituições a serem preservadas. Chegando nesse percurso até um policiamento da imagem mais direta dos foliões, que além das já citadas frente aos símbolos institucionais e religiosos, observa-se as proibições de biquínis, calções de banho, e que é complementada ainda em um tópico específico, o terceiro dentre estes, que atenta para o uso de máscaras que "deverá ser proibido a partir das 18:00 horas".[130]

Essas "recomendações" discorrem não exatamente sobre os "valores" dos elementos abarcados, mas sobre uma preocupação, um policiamento da conduta e imagem dos sujeitos na sociedade pernambucana. De modo a expressar uma diversidade de discursos legitimadores, seja de ordem judicial ou médica, um cerco de cuidados que perpassa a cidade e que se choca

---

[126] MANUTENÇÃO DA ORDEM PÚBLICA DURANTE OS DIAS DE CARNAVAL. *Diário de Pernambuco*. 07 de fev. de 1960, p. 11.
[127] MANUTENÇÃO DA ORDEM...,1960, p. 11.
[128] Ibid.
[129] Ibid.
[130] Ibid.

com expressões, especialmente da juventude do período, de outras linguagens, de outras possibilidades de identidade e vivência no meio urbano.

Dessa forma, se as transformações da vida urbana, a partir de 1960, proporcionavam uma maior liberalização das práticas, dos corpos, oferecendo um maior espaço de visibilidade para outras possibilidades de identidade, de se existir no espaço, não se pode dizer, entretanto, que tais expressões não sejam acompanhadas de uma vigilância crescente e institucionalizada no período, o que faz com que compreendamos quando Edwar Castelo Branco acentua que o autoritarismo é desejado por grande parcela de sujeitos da época enquanto expressão e instrumento de defesa contra a velocidade, o ritmo, das mudanças, ao passo que projetam uma reinvenção das tradições.[131]

Após realizarmos um sobrevoo sobre o período pós anos 1960, atentando para a convivência de processos identitários distintos e possíveis manifestações de defesa e embate entre condições de existência, cabe nos voltar de maneira mais direta à nossa fonte basilar de análise, o filme *Recinfernália*. Este, por sua vez, se enquadra na lógica de conflito entre leituras e vivências da cidade, exaltando em função de jornais da época, de maneira mais direta a produção figura como parte de uma "guerrilha semântica",[132] que instaura entre correntes de pensamento atuantes no contexto pernambucano.

Para Antonio Paulo Rezende, os movimentos que ganham maior notoriedade no espaço cultural e que polarizam os desígnios de suas expressões pela cidade a partir das décadas iniciais do século XX são, de um lado, o Movimento Regionalista e, de outro, o Modernismo inspirado nas movimentações paulistas de 1922.[133] O profundo embate entre as correntes regionalista e modernista promovem leituras cada vez mais particularizadas do espaço, encontrando um no outro suas fronteiras, o seu "outro".

Tal percepção nos leva ao entendimento que, se observamos uma produção, uma invenção, de uma "identidade nordestina" nos termos de um regionalismo pensado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior,[134] esta perpassará um movimento de confronto entre expressões dissidentes que aprofunda cada vez mais seus conceitos e argumentos nas décadas seguintes. O estabelecimento da "diferença", nesse sentido, é parte essencial dos sistemas classificatórios,

---

[131] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 94.

[132] O uso do conceito de "guerilha semântica" é apropriado da escrita de Ernesto Manuel de Melo Castro, que em vias de síntese, compreende nas inovações criativas com as palavras, conceitos, misturando-as, deformando sua escrita e sentido, nos meandros dos anos 1960, enquanto tática microscópica de enfrentamento, ou, como o mesmo chama de "guerrilha semântica". Ver: CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 06, ago. 1974.

[133] REZENDE, 1997.

[134] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.

da conformação de identidades e, por conseguinte, base das expressões culturais de sujeitos em um dado tempo e espaço.[135] Entretanto, essa diferença não se baliza sob condições equitativas de poder, nas palavras de Tomaz Tadeu da Silva:

> A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas.[136]

Nesse sentido, se as relações sociais são marcadas por relações de poder, não podemos entender os processos de construção, de conformação, de identidades e diferenças como processos inocentes, isentos destas manifestações de poder. Tal como vimos anteriormente, com expressões de uma cartilha moral institucionalizada, especialmente, no caso das recomendações sobre o carnaval de 1960, tais manifestações atravessam uma diversidade de elementos, mas que, em nossa análise, não podem ficar presos apenas ao signo da repressão, ou seja, procuramos não esquecer da lição de Certeau, de que a cidade e seu cotidiano se fazem "com mil maneiras de caça não autorizada",[137] sendo o filme *Recinfernália*, visto, aqui, enquanto expressão da ideia antes citada, de "engenhosidades do fraco".[138]

A primeira cena da produção, antes mesmo do surgir do título e de seus créditos, é a imagem de Gilberto Freyre que aparece diante do espectador: já idoso, o sociólogo é filmado descendo do seu carro de luxo e adentro um ambiente fechado, ao passo que é acompanhado de perto por familiares e sujeitos que o aguardam no local.

[135] SILVA, 2014. p. 40.
[136] Ibid. p. 81.
[137] CERTEAU, 1994, p. 38.
[138] Ibid. p. 45.

Figuras 21, 22, 23 e 24: Gilberto Freyre adentra o espaço antes do próprio nome do filme e de Jomard Muniz de Britto e se retira ao final da produção.



Fonte: *Recinfernália*, 1975.

A cena é compreendida de forma mais ampla quando a conectamos com a que encerra a produção, que é justamente à saída de Freyre do local, que pode ser lida em seu uso pelo diretor como uma referência à influência, que Jomard Muniz de Britto chega a chamar em texto subsequente ao filme, de "Fantasmal", adentrando o espaço e exercendo sua influência espectral sobre ele.[139] O término do filme e seu retorno ao carro, porém, parecem significar tanto que a influência acompanhou persistentemente os espaços e o filme por inteiro, mesmo que intrinsecamente, mas também, que a obra faz retrair o "fantasma freyriano", fazendo com o que o este retorne ao seu lugar de "confinamento". São leituras possíveis para cenas que fogem a uma captura única, mas que resguardam a posição de seus criadores de assumir o debate, o embate cultural, enquanto elemento participante antes mesmo de suas experimentações com a película superoitista.

Ainda sobre o que chamamos de segunda sequência, analisada ainda no primeiro tópico, no momento de deslocamento entre espaços no filme, o fundo sonoro também se altera,

[139] BRITTO, Jomard Muniz de. Crueldades e Confraternizações: Breve Ensaio de Psicanálise Selvagem. In: Dantas, Elisalva Madruga; _____. (org.). *Interpenetrações do Brasil*: Encontros e Desencontros. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2002b, p. 181.

passando para a música *Borboleta*, de Alceu Valença. A canção é utilizada na obra enquanto uma espécie de metáfora sobre o social:

> A voz de Alceu Valença entoa Borboleta, e essa metáfora do desejo, passa a imbricar a cidade ao próprio tesão que a envolve, na forma metafórica de uma figura feminina cujos olhos de ressaca, de cigana, "oblíquos e dissimulados", se cruzam, provocantes, com um homem de feições simples, que devora um prato de macarrão. Sendo um espaço plural, babélico, a cidade do Recife passa a se apresentar, como na canção de Alceu, ao mesmo tempo "pequenina feiticeira" e uma "feiticeira descarada" [...].[140]

Através da análise de Fábio Brito no trecho acima, podemos nos atentar para uma outra possibilidade da cena, o lado do desejo e da sexualidade. Em sua análise, Brito evoca a troca de olhares, a sensualidade que se constrói em cena através dos cortes rápidos de imagem, entre o já citado sujeito forte sem camisa que está comendo sua marmita e uma mulher, que é acompanhada pela câmera em seu deslocamento de uma casa simples até os brinquedos do parque, conduzida em seus passos pelo próprio olhar do homem. Com isso, a cena ganhar ares de uma sensualidade provocante.

Figuras 25, 26, 27 e 28: Troca de olhares no parque de diversões.

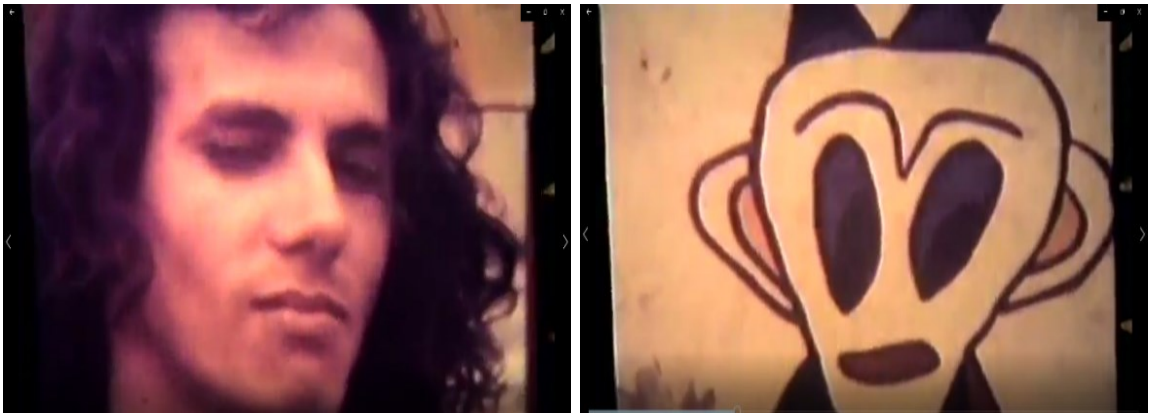


Fonte: *Recinfernália*, 1975.

[140] BRITO, 2018, p. 200-201.

Entretanto, a relação entre a música e os sujeitos citados ganha ainda um contraponto quando se observa um novo elemento: um outro "personagem" surge em tela. Aqui há um jogo de imagem no qual o jovem cabeludo é contraposto a um desenho de um alienígena:

Figuras 29 e 30: O cabeludo e o Alienígena.



Fonte: *Recinfernália*, 1975.

A ficção erótica construída na cena nos faz pensar em linhas alternativas de desejo e seu estranhamento no seio de uma moral sexual. Para entendermos melhor o que poderia significar a introdução deste terceiro elemento e seu contraponto representativo, o alienígena, pode-se recorrer à descrição feita por Edwar de Alencar Castelo Branco sobre o que significaria ser "cabeludo" a partir dos anos 1960:

> Ser cabeludo, neste momento histórico, não é, portanto, apenas fazer opção por uma estética com a qual o sujeito escolhe ornamentar seu corpo. É acima de tudo uma posição de sujeito que oferece tanto prazer quanto riscos. Usar cabelos compridos, no período, significa desinvestir na linha padrão de desejo e investir numa linha de fuga. O cabeludo é alguém que quer empreender uma fuga identitária.[141]

Nesse sentido a percepção da não ocasionalidade da introdução de um cabeludo na cena ganha força e pode representar a emergência de outras possibilidades de vivência do desejo, da sexualidade, ao passo que adentra o contexto da sensualidade produzida em cena, evocando de maneira mais precisa, um "tempo de corpos sensibilizados pelas novas experiências de tempo e espaço"[142], o movimento de elaboração de novas linguagens, de outros signos culturais para dar vazão e significado a outras possibilidades de identidade que surgem no período. Todavia, essas linhas de fuga empreendidas através de elementos de resistência, como é o caso da leitura

[141] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 93.
[142] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 15-16.

empreendida por Edwar Castelo Branco dos cabeludos, não deixa de ser acuada, marginalizada, pelas expressões de poder do modelo tradicional de moral, o que pode explicar a introdução do alienígena "ao lado" – no frame seguinte – do jovem cabeludo.

A ideia de "alienígena", de um ser estranho, se lembrarmos da obra *A sociologia do Corpo*, de Le Breton, advém da transformação da diferença em estigma, ou em suas palavras: "O espelho do outro é incapaz de explicar o próprio espelho", ou seja, o reflexo aparente, estranho, coloca em xeque a própria identidade de quem se "vê no espelho".[143] Nesse sentido, Le Breton, chama atenção para o carácter ficcional do corpo enquanto uma construção social,[144] tendo sua variante da norma aceita, um uso pela cultura marginal dos anos 1960/1970, como vemos com o filme de Jomard Muniz de Britto, um poder crítico e revolucionário.

Nesse sentido, a ficção erótica construída por Jomard Muniz de Britto, nos faz pensar o espaço urbano também como lugar do imaginário, da expressão do desejo, da sexualidade insubmissa ou, nas palavras de Margareth Rago, "a cidade, transformada num grande cabaré, é o lugar dos marginais, boêmios, prostitutas, gigolôs, ladrões e das 'massas macambúzias' sem rumo".[145] Lugar onde convivem as "famílias tradicionais" e as "massas policiáveis", através da obra podemos pensar em uma cidade que se desdobra em outras tantas, sempre em movimento, em intercâmbio, em fluidez, impossível de ser capturada em sua totalidade.

Entretanto, como se expõe na obra *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: *cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*, de Frederico Coelho, estar à margem nos anos 1950/1960 "não era apenas uma questão de desvio da norma ou de incitar um culto ao banditismo, como alguns críticos hoje em dia gostam de apontar como legado pernicioso dessa geração"[146], mas, sim, um esforço, seja do artista, seja do anônimo "alienígena", como retratado no frame do filme *Recinfernália*, de "fundação de um espaço em que o outro, o estranho, o desviante e sua voz podem – e devem – ecoar para sempre em nossa sociedade".[147]

Tal qual o *flâneur* de Walter Benjamim[148], o filme avança, a câmera continua seu "passeio" pela cidade, realizando em seu trajeto a construção de uma dicotomia entre o moderno e o tradicional, entre traços de um "Recife velho" e elementos modernizantes, tendo especial expressão pela movimentação e volume de carros, assim como, pelas propagandas. Se

---

[143] LE BRETON, David. *A sociologia do Corpo*. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007, p. 75.
[144] Ibid. p. 26.
[145] RAGO, 2008, p. 242.
[146] COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 13.
[147] Ibid. p. 14.
[148] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.p. 199.

considerarmos esse avanço de uma ficção erótica, de um "ar sensual" transladado para os barulhos dos carros, a movimentação rápida dos transeuntes, podemos pensar tal qual Mario Cámara em seu livro *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*, no sentido de que: "como dois lados de uma mesma moeda, o corpo revolucionário se manifesta como uma vítima da exploração capitalista que deve ser acordada ou, no melhor dos casos, um corpo cujas energias devem destinar-se exclusivamente ao trabalho".[149] Conforme o pensamento de Cámara, a lógica capitalista de organização social criaria uma hierarquização valorativa do trabalho, de um corpo proletário como modelo a ser seguido.

Trazendo para os nossos estudos, o avanço do filme ao "Recife Velho", local onde se localiza o Centro Histórico da capital, transparece um jogo de sequências próximo às iniciais, entre riqueza e pobreza, o moderno e o atraso social da cidade. Todavia, nestas a câmera não precisa operar um nítido corte e deslocamentos de espaços, entre periferia e centro, o que se opera no campo técnico são jogos de imagem entre closes e tomadas abertas, como é possível perceber nos seguintes frames:

Figuras 31, 32, 33, 34, 35 e 36: Contraposição: cidade "moderna" e povo "pobre".



[149] CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos*: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Tradução: Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 47.



Fonte: *Recinfernália*, 1975.

Os frames revelam um jogo entre uma região valorizada, como espaço de turismo e comércio, e a pobreza que se coaduna nas esquinas, nas brechas, nas margens dos rios, pessoas que não são lembradas quando se pensa nos cartões-postais da cidade. A imagem 35 merece especial destaque devido à posição e o ângulo da câmera, que observa o que se assemelha a uma praça, com pessoas bem vestidas e ao fundo, no letreiro do prédio, a palavra "moderno"; a imagem é, assim, reveladora do caráter intencional de cada frame da câmera, sua posição, seus movimentos são calculados e resguardam uma intencionalidade própria, ou como vimos anteriormente com Marc Ferro: o filme "diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar".[150]

Outro dos textos de Jomard Muniz de Britto que auxiliam na compreensão dessa releitura da cidade do Recife, invertendo o foco dos espaços bem quistos aos "mal-ditos", ao feio, à pobreza e à miséria que ainda se fazem presente nessa cidade que se quer "moderna" – como a imagem 35 focaliza ao observar sob um ângulo específico o letreiro do prédio – será o chamado *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*, de 1992, que abre um precedente para uma leitura do espaço recifense em passagens como:

> A geografia provinciana depende pouco de um território real: suas fronteiras são delimitadas de fato pelo próprio discurso, a partir do instante em que ele estabelece três tipos de relação: com os outros enunciados (a província é uma acumulação textual); com os diversos temas e conceitos elaborados (o discurso provinciano é uma lista fechada de gêneros); com as instituições (o provinciano fala em nome de um poder).[151]

[150] FERRO, 1992, p. 86.
[151] BRITTO, 1992, p. 44.

Na passagem, o Recife, que nos estudos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior é apresentado pelos discursos regionalistas como uma espécie de "capital do Nordeste",[152] é transladada, visto que Jomard chega, no trecho acima, a apresentá-la em uma "geografia provinciana". Sua representação dessa geografia perpassa a ideia de uma cidade construída "textualmente", evocando o poder dos discursos sobre seus traçados, permitindo entrever as relações de poder e enfatizando aqueles que teriam o poderio de falar e ser ouvido, de falar e ser respeitado, sendo este um traço legado a pouquíssimos "fantasmas da ópera" que, na figura de Gilberto Freyre, surgem antes do próprio nome do filme e fecha o seu translado. Sua presença simbólica, como a de outros personagens, tais como o citado Ariano Suassuna, revelam os cerceamentos culturais institucionalizados[153] pela própria sacralização daquele personagem e sua presença no Recife.[154]

A sequência final do filme, antes do retorno de Gilberto Freyre, é marcada pela volta das ruelas, do que se aparente ser novamente a periferia da cidade onde se destacam sujeitos tais como nos frames:

Figuras 37, 38, 39 e 40: Corpos "estranhos" na cidade.



[152] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.
[153] BRITTO; DANTAS. 2002b, p. 197-198.
[154] OLIVEIRA, 2012, p. 06.



Fonte: *Recinfernália*, 1975.

Nesta sequência, vemos surgir elementos diferentes dos vistos até o momento no filme. Pela primeira vez, temos a nítida sensação dos sujeitos estarem focados não em uma situação à parte, em sua rotina, mas na própria câmera. Vemos assim, personagens ornados, seja com chapéus, laços, ou maquiagem marcante, como no frame 38, e a exaltação de uma figura negra, com maquiagem de palhaço, como nota-se um outro elemento comum na sequência que são os closes em rostos sorrindo, a exemplo das imagens 37, 38 e 40.

A sequência final que observamos é marcada, assim, pela ciência da presença da câmera, bem como pela irreverência e sensualidade no seu retorno ao espaço periférico, passando uma mensagem tanto da marginalidade dos corpos como do próprio antagonismo entre desejo e mundo do trabalho; entre um Recife que no filme jomardiano se aventura pela experiência da *Tropicália*, como também resguarda uma "parafernália moderna" e uma capacidade de se transformar em uma "cidade do inferno", em uma "infernália", traços estes que a *Recinfernália* busca capturar em seus meandros.

Por conseguinte, nos dois primeiros tópicos presente estudo, procuramos empreender uma leitura sobre parte das movimentações culturais do Recife, do entremeio entre os anos 1960 e 1970, enquanto elemento representativo do próprio cenário nacional da época. De maneira mais precisa, a proposta se desenvolve em função da análise do filme *Recinfernália*, de 1975, como uma espécie de guia para compreensão do contexto e da leitura Jomardiana sobre a cidade do Recife, percebendo-o como um instrumento de embate, de denúncia e fundação de um espaço para sujeitos que não se viam representados na ordem institucionalizada.

Nesse sentido, *Recifernália* se permite ser visto enquanto um processo de fuga identitária, como uma prática de resistência e expressão de outras possibilidades de leitura da cidade. Para diálogo com a película buscou-se anteparo em jornais publicados na capital pernambucana, tais como *O Lidador* e principalmente o *Diário de Pernambuco*, de modo a

realizar uma introdução ao contexto político e cultural da época, com destaque para as manifestações autoritárias de defesa da moral pública.

Assim, deste trabalho de análise presente nestes primeiros momentos do nosso estudo, podemos ficar com a compreensão de um Recife que, entre as décadas de 1960 e 1970, vivencia um processo de descobrimento de outras condições de existência presentes em um mesmo espaço e tempo, configurando o que, no contexto das grandes cidades brasileiras da época, se conecta à emergência da pós-modernidade brasileira.[155] Tal processo faz com que se exprimam reações das mais diversas, tanto de sujeitos que procuram a preservação de signos identitários já estabelecidos e aceitos no espaço, como de outros que procuram uma releitura da "norma", através da criação de novas linguagens e vias de embate cultural e político no cotidiano, enquanto meio de se sentirem representados, de criar novas relações e expressões com o espaço citadino.

Logo, o terceiro e último tópico deste capítulo procura focalizar sua atenção na percepção de um desses personagens: Jomard Muniz de Britto, aqui apresentado como parte e expressão desse Recife que se buscou apresentar ao longo desses tópicos iniciais, atentando, assim, para a conformação de sua identidade, enquanto mais um dos filhos da *Recinfernália*.

1.3. Jomard Muniz de Britto: do processo criativo à "cidade do grande ponto"

A análise construída neste momento da produção procura aprofundar-se tanto na trajetória do nosso personagem, Jomard Muniz de Britto, como na tensão entre tradição e modernismo, antevista através da produção *Recinfernália*, de 1975, tendo como material-base produções poéticas do nosso sujeito sobre a cidade do Recife-PE. Atentando para sua produção literária e ensaística, coesa com outros experimentos culturais nos quais se envolveria na época, a percebemos como uma arte de resistência, de enfrentamento, que procurava, sistematicamente, inventar uma outra linguagem, uma outra forma de ver, pensar e dizer sobre as relações citadinas, não apenas através do seu conteúdo, mas também da sua forma.

Dessa maneira, observa-se, primeiramente, o processo criativo jomardiano, pensado em torno do que o autor nomeia como "língua dos Três Pppês", através de entrevistas, especialmente as organizadas na obra de Sérgio Cohn[156], e livros do autor, como *Contradições*

[155] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 94.
[156] COHN, 2013.

do homem brasileiro[157]*, Do Modernismo à* Bossa Nova[158] e *Atentados Poéticos*[159]*,* para, em seguida, adentrar de maneira mais precisa em sua produção poética, em torno de obras como *Terceira Aquarela do Brasil*[160], *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*[161] e *Arrecife de Desejo*[162].

É pertinente observar nas produções bibliográficas de Jomard Muniz de Britto uma chave de leitura para pensar como as "engenhosidades do fraco", sobre as quais nos fala Certeau[163], se corporificam em movimentações culturais que emergem em meio ao embate sobre a moral institucionalizada ou naturalizada na capital pernambucana. Dito de outra forma, o intento deste momento de estudo perpassa o entendimento da produção poética empreendida pelo artista pernambucano enquanto fabricação de uma outra linguagem, de uma outra forma de expressão de se existir na cidade. Portanto, entendemos tal qual Edwar Castelo Branco, a existência de uma espécie de "crise da linguagem" que se instaura no entremeio dos anos 1960 e 1970, uma crise não apenas da linguagem poética, ou artística, mas crise da linguagem cotidiana, das relações com o outro e os meios citadinos.[164]

Logo, compreender o investimento de Jomard Muniz de Britto em outras expressões poéticas, imersas em sua trajetória pessoal, pode ser reveladora de confrontos entre gerações e linhas de pensamento, entre modos de viver e se expressar no seio recifense. Todavia, se nos recordarmos da escrita de David Lowenthal acerca de "como conhecemos o passado", podemos nos apropriar de suas ressalvas, quantos aos perigos da "ilusão de história": "o quanto apreendemos do passado por meio de suas relíquias remanescentes varia segundo diversas circunstâncias. 'Quase tudo depende do horário em que se visita o local'. [...]. As condições climáticas podem ampliar – ou dissipar – uma ilusão de história".[165]

Assim, tal como Lowenthal nos alerta, sobre como as percepções sobre uma relíquia podem mudar a depender das "condições de momento", entendemos que o presente estudo não se quer, ou não se pode querer, abarcar uma ideia de verdade ou de completude sobre a poética, ou mesmo, sobre a trajetória jomardiana e suas relações com o meio citadino. Atenta-se para o fato de que "nenhum objeto ou vestígio físico são guias autônomos" para outras épocas,[166] mas,

---

[157] BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964.
[158] BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
[159] Id. 2002a.
[160] Id. 1982.
[161] Id. 1992.
[162] Id. 1994.
[163] CERTEAU, 1994, p. 45.
[164] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 58.
[165] LOWENTHAL, David. *Como conhecemos o passado*. Projeto-História, São Paulo, n. 17, nov. 1998, p. 152.
[166] Ibid. p. 149.

sim, que estes são recortados e costurados em função das questões, dos problemas, que o historiador lança sobre os mesmos, sendo tal exercício, para Hayden White, em sua obra *A Questão da Narrativa na Teoria Histórica Contemporânea*, o próprio meio com que o autor "[...], dá prova de seus talentos como artista, como senhor e não servidor de códigos à disposição de seu uso".[167]

Tal compreensão permite nos direcionarmos, de maneira especial, para o campo metodológico, entendendo, por conseguinte, que o intento deste estudo perpassa também a tomada de consciência de seus métodos, de seu lugar no seio de uma historiografia corrente; evitando, assim, uma escrita apenas de reprodução, ou "parasitária" como nos chama atenção Luiz Costa Lima em sua obra *História, ficção e literatura*, sobre os perigos de não se atentar para o método, ou para a forma, aplicada na construção de um discurso sobre o passado.[168]

Nesse ínterim, o intento deste momento do nosso estudo perpassa, também, o debate entre história, narrativa e ficção, ao passo que se atenta à necessidade de colocar sob "suspeita" o modo narrativo ou forma como pensamos a escrita/poética de Jomard Muniz de Britto, assim como a nossa própria investigação sob suas relações com o vivido.[169] Entendendo, portanto, que o modo de representação verbal empregado que, tal como nos alerta Hayden White, pode nos aparentar "tão natural à consciência humana", resguarda um investimento na produção de sentido, ao passo que se entende que "mudar a forma do discurso pode não mudar a informação sobre seu referente explícito, mas certamente muda o significado produzido por ele".[170]

Por conseguinte, guardadas as ressalvas para a necessidade de pensar para a relação entre forma e conteúdo na produção poética jomardiana, se elevam como questões cerne deste tópico de estudo indagações como: De que maneira Jomard Muniz de Britto vivencia e se relaciona com as transformações urbanas e subjetivas do Recife vividas ao longo do século XX? Como se expressa, na poética jomardiana, a tensão entre tradição e modernidade na capital pernambucana? E, de maneira geral, qual a leitura empreendida em suas obras das relações sociais que atravessam o seu espaço de morada/vivência?

Para responder tais perguntas, cabe analisar a trajetória pessoal e intelectual de Jomard Muniz de Britto, que possui fases distintas. Naquilo que poderia ser vista como a primeira fase, figurada entre as décadas de 1950 e 1960, a entendemos marcada por um pensamento mais

---

[167] WHITE, Hayden. A Questão da Narrativa na Teoria Histórica Contemporânea. In: NOVAIS, Fernando Antônio; SILVA, Rogério Forastieri da. (orgs). *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 464.
[168] LIMA, Luiz Costa. *História, ficção e literatura*. SP: Cia das Letras, 2006, p. 385.
[169] WHITE. In: NOVAIS, 2011, p. 439-440.
[170] Ibid. p. 465.

vinculado à esquerda e ao ideário marxista. Nesse contexto, observa-se sua aproximação com as questões políticas de sua época, sob influência de nomes como Paulo Freire e o próprio Glauber Rocha, aproximações essas que podem ser notadas em seus primeiros livros, *Contradições do homem brasileiro*, de 1964, e *Do Modernismo à Bossa Nova*, de 1966.

Já a segunda fase de sua trajetória se dá em fins da década de 1960, especialmente, com a aproximação e produção de manifestos tropicalistas que ele, ao lado dos companheiros Aristides Guimarães e Celso Marconi, assina em Recife, onde ocorre uma radicalização da sua experiência produtiva, passando, especialmente na década de 1970, a atuar na confecção de diversos filmes em super-8. Ainda nessa perspectiva, sua terceira e última fase, ainda que conectada com as vivências anteriores, se dá a partir dos anos 1980, com livros como *Terceira Aquarela do Brasil* de 1982, *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*, de 1992 e *Arrecife de Desejo*, de 1994, nos quais vemos a veia poética do nosso personagem se destacar.

Tal como antecipado na introdução deste estudo, Jomard Muniz de Britto nasce no Recife, em 1937, e organiza sua trajetória intelectual e existencial entre aquela cidade e João Pessoa. Na procura de uma apresentação para um sujeito multifacetado como Jomard, encontramos diversas dificuldades, se mostrando necessário, portanto, transitar por suas diversas fases e aproximações com outros nomes e movimentos culturais e políticos, o que não deixa de se mostrar um desafio.

Pensando no enfrentamento de tais "dificuldades", encontramos um vislumbre, uma "saída" a tal problemática de "captura" de sua identidade, a priori, com uma leitura à contrapelo de uma conceituação de Jomard, que seria à própria "língua dos Três Pppês", antes mencionada na própria introdução do nosso estudo.[171] Tal conceituação, nascida como manifesto e encontrada em sua coletânea *Atentados Poéticos*, de 2002, nos serve aqui como uma espécie de guia do seu processo criativo, que pode ser melhor observado partindo do seguinte trecho de sua escrita:

> A linguagem dos três ppês que foi – no percurso da década de 50 até março-abril de 64 – bastante sociológica e até demasiadamente ideológica, positivamente (sem positivismos) e pedagogicamente (sem didatismos) ideológica, essa tríplice linguagem ou 'lingüisteria', no interregno entre 64 e 68, inaugurou novas trilhas, veredas, carnavais e movimentos em torno de um mais do que errático ou nômade pensamento pensante. Por uma antropologia de nós mesmos. E assim reassumimos a retórica de nossas contradições. Antropológicas contradições. Entre a 'quarta-feira de cinzas no país' e a mais perturbadora e descentralizadora carnavalização.[172]

[171] WHITE. In: NOVAIS, 2011, p. 187.
[172] BRITTO, Jomard Muniz de. A língua dos Três Pppês: poesia, política e pedagogia. In: _____. *Atentados Poéticos*, 2002, p. 192-193.

O fragmento nos elucida uma divisão observada de antemão pelo próprio Jomard Muniz de Britto em sua trajetória. Reconhecendo "no percurso de 50 até-março-abril de 64", uma fase "demasiadamente ideológica", ele remete a uma fase em que se entrelaçam micro e macrocosmos em sua experiência. De maneira mais específica, atravessa a fase de sua participação no sistema de educação promovido por Paulo Freire, ao qual permanece vinculado de 1960 a 1964, quando o regime ditatorial que se instala no país dissolve o programa educacional de Freire e promove a prisão dos membros de tal sistema, incluindo o próprio Jomard Muniz de Britto.

Nesse sentido, observa-se um contexto de aproximação com uma leitura marcadamente marxista nesse período, em função da influência do pensamento de Freire, que, segundo entrevista do próprio Jomard em 1981 ao *Jornal da Cidade*, o inicia em uma discussão política da realidade brasileira:

> **Você estava ensinando quando veio aquele período mais efervescente em termos de política entre 1960-1964. Como você foi tocado pela política?** Foi através de Paulo Freire, evidentemente. Eu conheci Paulo Freire porque tinha alguns amigos meus que já trabalhavam no Serviço de Extensão Cultural da Universidade. Tinha Luís Costa Lima que falou para Paulo Freire que eu estava disponível na Universidade. Então ele me requisitou e eu fui para o SEC. O que eu gostei mais da equipe de Paulo Freire é que era uma equipe volante. A gente ia fazer palestras em Natal, ia para São Paulo, para o Rio. [...]. **Funcionou esse sistema?** Não houve tempo para uma avaliação. A repressão acabou tudo. **Você chegou a ser preso em 1964?** Toda a equipe de Paulo Freire foi presa e eu não podia deixar de ser. [...]. **Passou quantos dias?** Uns 20 dias, mas para mim foi uma eternidade. Agora teve um episódio bonito. No dia que eu saí fui ver *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.[173]

Por conseguinte, vemos através da influência de Paulo Freire, um sujeito intimamente vinculado às experiências de militância que encontravam ressonância a nível nacional nos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Entretanto, não será apenas com Freire que seu pensamento político encontra influência. O trecho final do nosso fragmento nos dá uma "pista" de outro nome que adentrará o processo formativo do pensamento jomardiano nesse entremeio das décadas de 1950 e 1960: o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de 1964 e, mais precisamente, seu diretor, Glauber Rocha.[174]

Espécie de emblema do chamado *Cinema Novo*, o diretor aparece como amigo pessoal e grande incentivador da trajetória do nosso sujeito, influência esta que aparece na própria

---

[173] BRITTO, Jomard Muniz de. Recife é um show. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. Jornal da Cidade. [*S.l.*]: 1981. In: COHN, Sérgio (org.). Jomard Muniz de Britto. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 91-95.

[174] DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Paraíba, 1964, son., color., 125 min.

apresentação do segundo livro de Jomard, *Do Modernismo à* Bossa Nova, na qual Glauber Rocha, ao escreve-la, transparece um desejo não necessariamente de apresentar o livro ao leitor, mas o autor ao Brasil: "Deixo a crítica aos leitores. Prefiro falar de Jomard Muniz de Britto, [...]."[175] Segundo o próprio Glauber Rocha, em tal apresentação, o que leva a amizade dos mesmos é a paixão pelo cinema: "o que me fêz amigo de Jomard foi nossa comum paixão pelo cinema, isso já faz dez anos, na decente Recife". Amizade já de longa data quando em 1966 é lançado o livro em questão, Rocha se configurará como uma das grandes influências não só para a conformação do diretor Jomard Muniz de Britto, que se efetiva especialmente a partir da década de 1970 com diversas produções em super-8, mas para seu pensamento como um todo.

Por sua vez, o próprio Jomard enxerga uma transformação pessoal que permeia os anos 1964 e 1968. Se por um lado, a partir de 1964, ele passa a conviver com a "sombra" do regime ditatorial sobre suas produções, que culminam em sua a prisão e aposentadoria compulsória da Universidade do Recife, atual Universidade Federal do Pernambuco, em 1964, da Universidade Católica logo em seguida e, mais tarde, em 1969 da Universidade Federal da Paraíba,[176] por outro, encontra novo fôlego, pelo menos no âmbito cultural, através da influência de Caetano Veloso e do movimento tropicalista que insurgia no entremeio dos anos 1967 e 1968.

Portanto, anteriormente, ao citar que "no interregno entre 64 e 68, inaugurou novas trilhas, veredas, carnavais e movimentos em torno de um mais do que errático ou nômade pensamento pensante",[177] Jomard nos leva à compreensão de um novo elemento que atravessará o seu processo criativo, a performance e idealização tropicalista, que encontrará leitura e tradução para o espaço recifense através da publicação, no ano de 1968, dos dois primeiros manifestos tropicalistas do Pernambuco, ambos assinados, dentre outros nomes, pelo próprio Jomard Muniz de Britto

Os intitulados *Porque somos e não somos tropicalistas* e *Inventário do nosso feudalismo cultural*,[178] deflagram uma movimentação cultural que rompe com um ideal de "arte engajada", próprio do pensamento de uma arte de esquerda que se alija nas movimentações de instituições como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os Movimentos de Cultura Popular (MCP) e os Centros Populares de Cultura (CPC), ligados à União Nacional dos Estudantes

---

[175] ROCHA, Glauber. Apresentação. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, n.p.

[176] BRITTO, Jomard Muniz de. A língua dos três pês de Jomard: poesia, política, pedagogia. [Entrevista concedida a] Djalma Batista. Jornal da Manhã, 1991. In: COHN, Sérgio (org.). Jomard Muniz de Britto. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 153-154.

[177] Id. 2002a, p. 193.

[178] BRITTO, 1992, p. 77-83.

(UNE),[179] elementos que serão sintetizados sobre o conceito de "esquerda festiva" em tais manifestos,[180] exaltando o papel ideológico que assume as produções artísticas ligadas a tais movimentos.[181]

Ao concluir que, no interregno de 1964-1968, notadamente a partir da experiência e movimentações tropicalistas como observa-se com os manifestos citados, Jomard observa também que, em função destas, "reassumimos a retórica de nossas contradições".[182] O trecho pode ser visto como o reconhecimento de uma nova "pulsão de vida", de criação que instala, não necessariamente de maneira harmoniosa em sua trajetória, pelo contrário, que faz com que o mesmo chegue tanto à "Constatar o marasmo cultural da província", como "recusar o comprometimento com seus antigos professores, por continuarem mais antigos do que nunca".[183]

Ou seja, as experimentações empreendidas sob a "bandeira" do *Tropicalismo* o levam a um processo de releitura tanto da sua trajetória, como do espaço que vivencia. Dessa mistura, dessa inter-relação entre linhas de pensamento e sua própria vivência surgiria um modo de ver, de ler tais movimentos próprio do nosso sujeito: este modo particular é sintetizado sob a ideia de criação de uma nova linguagem, de uma nova língua, a dos "Três Pppês".

A "língua dos Três Pppês" seria em síntese uma produção, uma linguagem, que toma como norte o diálogo constante entre poesia, política e a pedagogia. Ela, em nosso intento, é vista como uma espécie de pulsão criativa jormardiana, podendo ser observada em sua trajetória em torno de sua relação com três sujeitos, os já citados Glauber Rocha, Paulo Freire e Caetano Veloso, que, segundo palavras do artista, em entrevista publicada ao jornal *O Norte*, em 2007, explicita uma influência sobre si:

> **Com Glauber**, eu aprendi a palavra deflagração, tudo se deflagrava, tudo causava impacto, **Paulo Freire** entra com o sentido do diálogo, da necessidade de você dialogar. Na sala de aula, você não chegar só com a aula pronta. Chegar com um roteiro de idéias, mas se abrir para o clima dos alunos. É um diálogo que acarreta conflitos também, mas não é só o diálogo no sentido cordial. Paulo Freire relacionava a criticidade com a amorosidade. Eu resumiria nessas duas palavras. E para chegar a **Caetano Veloso**, eu diria que a coisa mais forte é a inquietação existencial dele. E o problema mais forte, que vem justamente da contracultura e que o tropicalismo jogou muito, que é uma heterodoxia sexual. O sexo não é uma coisa rígida, é um tornar-se. Eu acho que dentro da nossa cultura ocidental, que é muito machista e patriarcal, isso ainda é uma coisa que agride, [...].[184]

[179] ALBUQERQUE JÚNIOR, 2011, p. 213.
[180] BRITTO; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO, 1992, p. 79.
[181] MONTEIRO, 2017, p. 52.
[182] BRITTO, 2002a, p. 193.
[183] Id.; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO, 1992, p. 79.
[184] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEAL, 2007a. In: COHN (org.), 2013, p. 200, grifo nosso.

Assim, trazendo na bagagem uma experiência de confronto, de ‘deflagração”, onde tudo pode se ‘deflagrar’, com Glauber Rocha, a consciência de diálogo e experimentação com o outro e os sujeitos que participam de suas produções com Paulo Freire e, por fim, encontrando semelhante na “inquietação existencial” de Caetano Veloso e sua heterodoxa de confronto e vivência de outras possibilidades do corpo e da sexualidade, encontramos aquilo que seriam chaves de leitura para as movimentações culturais eleitas por Jomard Muniz de Britto.

Ao passo que compreendemos de forma mais ampla aspectos da sua trajetória e processo criativo, podemos compreender que o arcabouço teórico supracitado no início do tópico se relaciona com seu “método criativo”, a “língua dos Três Pppês”, enquanto tática, parte das “engenhosidades do fraco”, como levanta Certeau,[185] contra um cenário marcado pelas relações de autoritarismos tanto no âmbito político, como cultural. Nesse sentido, pensar o investimento jomardiano atravessa também a reflexão sobre a forma, sobre a narratividade do real proposta pela “língua dos Três Pppês”, entendendo a ficção não como algo deslocado do real, como do discurso científico por vezes a considera, ou, como Luiz Costa Lima chega a afirmar:

> [...], a ascensão da ciência desde o século XVIII reforçava o desprezo secularmente associado à ficção; associá-la à literatura significava dispô-la em uma espécie de zoológico da linguagem, i.e., identificá-la com uma reserva habitada por seres raros, que aí serviriam para o descanso e divertimento de seus frequentadores.[186]

Pode-se aqui observar que a proposta ensaística de Jomard Muniz de Britto faz da inversão de um pretenso discurso “para o descanso e divertimento de seus frequentadores”, uma tática de embate, de confronto, tomando não apenas o conteúdo, mas a forma, o código, a narrativa para além de um “código morse, que serve para a transmissão de mensagens pelo aparato telegráfico”, para usar a metáfora de Hayden White,[187] que não acrescentaria nada a informação ou a sua intencionalidade.

Jomard promove, assim, uma releitura de “modos de fazer” espaços e práticas, empreendendo através de suas experimentações com o cinema, a palavra e o próprio corpo, a emergência de práticas de liberdade, de uma nova forma de existir e viver no espaço recifense, percepção esta que será mais bem compreendida e analisada ao passo que se adentra efetivamente, neste tópico, na análise de suas produções poéticas, entendendo, assim, como tal processo se relaciona na práxis de sua poética e escrita.

---

[185] CERTEAU, 1994, p. 48.
[186] LIMA, 2006, p. 379.
[187] WHITE. In: NOVAIS, 2011, p. 462.

Como forma de organização e apreensão da veia poética de Jomard Muniz de Britto e seus usos para compreender a cidade do Recife, recorremos a três de suas obras: *Terceira Aquarela do Brasil*, de 1982, *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*, de 1992 e *Arrecife de Desejo*, de 1994. De partida, cabe a ressalva que, com essa análise, não se pretende compreender todas as possibilidades temáticas que atravessam as obras. Também se compreende que essas obras não se localizam no recorte temporal do capítulo, mas dão visibilidade a experiências que o personagem ao qual nos referimos viveu nessa temporalidade, configurando, assim, seu trabalho da memória.

Sob a lente das questões próprias deste momento de estudo, atravessando as temáticas que reverberam as relações entre Jomard e a cidade do Recife, entre as tradições e modernidades, entre processos de captura e fuga identitária[188] dispostos nos entremeios dos seus poemas. Logo, sob seu viés, é possível realizar um sobrevoo sobre a poeticidade de Jomard em fragmentos tais como o observável abaixo:

> [...], nem vem que não tem**. eis a cartilha do recomeço: liberações.** / **com a letra a**: atuar ou atirar? / abafar ou agitar? / abolir ou abalar? / alisar ou arriscar? / anoitecer ou acontecer? / abater ou arrebentar? **/ com a letra b**: bajular ou bagunçar? / bancar ou brincar? / bobear ou brilhar? / beber ou botar (pra quebrar)? / brechar ou beijar? / brindar ou blasfemar? / **com a letra c**: calar ou compartilhar? / comover ou constranger? / conversar ou conspirar? / curtir ou contrastar? / conceder ou contradizer? / chutar ou chupar?[189]

A fonte retratada acima trata-se de um trecho entrecortado do poema intitulado *Do abac de Castro Alves ao abecedário alternativo*, parte do livro *Terceira Aquarela do Brasil*. Lançado em 1982, o livro faz um compilado de poemas, ideias, imagens, que reverberam sob uma experiência que transparece a promoção de uma bricolagem de palavras. Sua escrita se mostra enquanto uma espécie de "poesia de embate", cujos questionamentos propõem brincadeiras com as fronteiras dos possíveis e do bem quisto para sua época, expressando uma dimensão de sua potência, de sua vivência.

De maneira mais direta, o poema se entrelaça com os desígnios apontados anteriormente sobre a escrita ou sobre a própria construção da obra a qual este se vincula, como também ao escopo, ao cerne da nossa produção, ao passo que elabora um caminho, uma "cartilha para o recomeço", um recomeço pautado em "liberações", liberação e vivência, liberdade e

---

[188] O conceito de "fuga identitária" é utilizado aqui a partir da proposta estruturada no *livro Todos os dias de paupéria*, de Edwar de Alencar Castelo Branco, que em diálogo com a ideia de "captura social" são pensados sob o entendimento de que permitem conduzir uma proposta conceitual para pensar acerca das condições de existir no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Ver: CASTELO BRANCO, 2005a, p. 93-94.

[189] BRITTO, 1982, p. 16, grifo nosso.

experiência, dos corpos, sexualidades, identidades, da imaginação provocativa. Ou seja, procuramos nesta escrita apreender, entre o "abater ou arrebentar?", "o beber ou botar (pra quebrar)?" e o "chutar ou chupar?", como compreendido em nossa fonte acima, os descaminhos da fabricação de uma "guerrilha semântica"[190], corpo na "pró-cura" de revolver, re-compreender todos os seus possíveis.[191]

Dito de outra forma, o livro em questão se apresenta como uma espécie de livro-manifesto, se posicionando em sua trajetória literária como uma "obra de transição", entre estudos culturais da década de 1960, nomeadamente as obras *Contradições do homem brasileiro* (1964) e *Do Modernismo à* Bossa Nova (1966), para uma nova estética de escrita que subsegue às experiências tropicalistas, iniciadas com as publicações dos manifestos de 1968 – *Porque somos e não somos tropicalistas*, publicado originalmente no *Jornal do Commercio* e *Inventário do nosso feudalismo cultural*, lançado na *Oficina 164* – já citados na primeira parte deste trabalho.

A ideia de "obra de transição" reverbera a percepção de traços de uma escrita ainda próxima às suas primeiras obras, na década de 1960, a exemplo da obra *Do Modernismo à* Bossa Nova, onde temos um amigo próximo de Jomard, neste caso Wilson Araújo de Souza – que se apresenta com a abreviatura de "WAS" e com designação de "poeta das horas vigas"[192] – realizando uma apresentação, em forma de versos, mais demorada da própria personalidade do autor, do que necessariamente da proposta da obra, com trechos tais como o seguinte:

> A PRIMEIRA vez que ví JOMARD (aquela presença / exuberante entrando pelos sete buracos da minha cabeça) / tive a impressão de que carência tinha / encontrado o seu guru. Quem vê cara (de guru) / não vê coração (de guri). Vê carisma. / a aparência carismática JOMARD anula com seu / método sedutor (sem persuasão) de conviver. / convivência que eliminou minha carência / e desfez o mistério (da personalidade). [...]. JOMARD é manifestação (plena) de vontade de viver. / que exclui hipocrisia e inclui / grilo angústia distonia diarréia / e alegria alegria e vida tem que ter arte e arte / tem que ter ambição e ambição tem que ter delírio [...].[193]

Com a leitura de Wilson Souza, temos a percepção de que a produção de uma linguagem de confronto ou de desordem daquilo que seriam carimbos de uma personalidade de uma "identidade nordestina", como o do "cabra macho",[194] se desfalecem não apenas nos meandros

---

[190] Ver: CASTRO, 1974.
[191] BRITTO, 1982, p. 16
[192] Ibid. p. 09.
[193] SOUZA, Wilson Araújo. ARTEVIDA ATREVIDA. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 07-09
[194] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 186-194.

de sua escrita, mas se enviesam por seu corpo, seus traços e seu "método sedutor", em sua "manifestação (plena) de vontade de viver" uma vida com alegria, arte e delírio.

Nesse ínterim, a apresentação de Jomard Muniz de Britto, feita por Wilson Souza, oportuniza a visibilização de outras possibilidades de "militância", atentando para emersão do que Edwar Castelo Branco sintetiza sob o conceito de "corpo-transbunde-libertário", uma oposição tanto às formas tradicionais de vivência cultural do período, como da própria margem do chamado "corpo-militante-partidário" enquanto representativo de uma atuação vinculada às experiências partidárias, especialmente de esquerda, no período de 1960 e 1970.[195]

Este corpo que, como percebemos na fonte que abre nossa produção, possui sua própria "cartilha para um recomeço", um recomeço pautado essencialmente nas "liberações", seja, em "a, b ou c". Desse modo, procuramos não seguir a lógica de "heroicização", pelo caminho do "corpo-militante-partidário", mas, sim, observar, através de sua trajetória cultural e especialmente de sua poesia, uma espécie de "artevida atrevida", modo como Wilson Araújo irá nomear sua própria apresentação da obra *Terceira Aquarela do Brasil;*[196] ou, dito com nossas palavras, observamos um processo de resistência e existência, ou seja, tanto é potência, embate, haja visto que "incomoda", que foge ao "modelo", como também forma de "existência", de dar vazão ao seu corpo/mente performático sob os mais diversos meios, formas e "dialetos".

A obra se aproxima ainda mais daquelas desenvolvidas na década de 1960, com poemas legados à Paulo Freire, com o chamado *Paulofreiriando*[197]*, A grande solydão*[198] e *Também já fui brasileiro*[199], momento onde sua relação com Gilberto Freyre ganha maior espaço, assim como o nomeado *Glauber por ele mesmo(s)*,[200] na qual a potência de "deflagração" apreciada no primeiro tópico, como herança da influência glauberiana sobre Jomard Muniz de Britto, ganha reforço e se conecta com a própria discussão disposta em torno do texto de Wilson Araújo, com trechos como:

> A via da revolução não passa somente / através da tomada de consciência racional, / mas de uma resposta que nasce no corpo, / como raiva, como loucura, como

[195] CASTELO BRANCO, 2005b.
[196] BRITTO, 1982, p. 06.
[197] BRITTO, Jomard Muniz de. Paulofreiriando. In: _____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982. p. 17.
[198] BRITTO, Jomard Muniz de. A grande solydão. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002a, p. 218-219.
[199] BRITTO, Jomard Muniz de. Também já fui brasileiro. In: _____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 13-14.
[200] BRITTO, Jomard Muniz de. Glauber por ele mesmo(s). In: _____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 100-104.

> imaginação, exasperada, / de uma consciência de total inevitabilidade da libertação. / Arte tem que ter ambição.[201]

Nesse sentido, a obra traz em seus entremeios um intento tal qual aos seus primeiros livros publicados de análise da cultura brasileira, mas com uma estética, uma forma, agora sob o viés poético e influência direta de suas experiências tropicalistas, de experimentações com o corpo, a sexualidade, com a liberdade e arte no seio das relações citadinas. Ou seja, exprimindo uma "outra via para a revolução" que vincula desejo, delírio, prazer e ambição; "Arte tem que ter ambição", o trecho revela a não passividade ou a não feitura da "arte pela arte", mas de uma transformação da arte, da poesia, em espaço de liberdade e tática de "guerrilha semântica" frente aos cerceamentos culturais do Recife de sua época.[202]

Nesse ínterim, o poema que pode ser visto como grande síntese da proposta da obra, levando inclusive seu próprio nome, *Terceira Aquarela do Brasil*[203] – que é apresentado em forma de trechos ao longo do livro inteiro e organizado em sequência no seu fim –, e pode ser compreendido através de trechos como:

> **TERCEIRA AQUARELA DO BRASIL**
>
> **o brasil não é o meu país:** é meu abismo. o terreiro de minhas, nossas contradicções. é meu câncer coletivo e a força luminosa da escuridão. é nosso discurso interrompido, sufocado e arrebentador. **o brasil não é o meu país:** é meu veneno. É a miséria que nenhum milagre ocultou. [...], **o brasil não é meu país:** é meu anti-discurso. São idéias e traumas dentro e fora do lugar. são corpos em tempo de fome, mesmo assim luzindo de paixão. [...], **o brasil não é meu país:** é nossa esquizofrenia. é o medo de sempre doendo e até anestesiando. é o gozo de sempre roçando e até nos enganando. é o carnaval no futebol das religiões. é o terror de outrora ainda agora despedaçando mente e culhões. [...], é tudo que nos divide, nos sacaneia e nos diversiona**. o brasil não é o meu país:** é um videotape de horror. é cinco mil vezes favelas. é cincoenta mil terras em transe. são os bóias-frias em trânsito. são os trâmites da cultura oficiosa. [...], **o brasil não é o meu país:** é o nosso buraco cada vez mais embaixo do outro buraco. é a luta dos severinos da vida contra os severianos da indústria cultural. são florestas devastadas e enchentes arrasadoras. dores anônimas de habitantes do anonimato. o índio sem apito. o negro aflito. o branco – quem sabe? – de consciência em conflito. as minorias ensaiando o grito. as maiorias passando o pito. é a rima pobre da prosa nossa de todo dia é dia d de poesia e azia e delito. **o brasil não é o meu país:** é nosso câncer circular cotidiano coisificado no circuito do abismo para a alegoria das calmarias.[204]

No poema *Terceira aquarela do Brasil*, observamos o intento de pensar o Brasil, de expor desejos, angústias, de tal qual a música de 1939, de Ary Barroso, gravado por João Gilberto, Gal Costa e outros nos anos 1980 – de trechos como: "Brasil, meu Brasil brasileiro /

---

[201] BRITTO, 1982, p. 103.
[202] Ibid.
[203] Ibid. p. 107.
[204] Ibid. p. 107, grifo nosso.

Meu mulato inzoneiro / Vou cantar-te nos meus versos / O Brasil, samba que dá / Bamboleio que faz gingar / O Brasil do meu amor / Terra de Nosso Senhor / Brasil pra mim, pra mim, pra mim" – cantar "o meu brasil brasileiro".[205]

Mas diferentemente da música, a aquarela jomardiana transparece não uma exaltação, um "Brasil do meu amor", mas o oposto, como observa-se com a repetição destacada no poema, "o brasil não é o meu país", um Brasil, com "b" minúsculo, um país que não é o "seu", mas de outro(s), um Brasil que é câncer, veneno, que no oposto do "samba, bamboleio que faz gingar, da terra de nosso senhor" enquanto positividade, em Ary Barroso, se transforma no "carnaval no futebol das religiões", "sempre roçando e até nos enganando".[206]

Para Moisés Monteiro de Melo Neto,[207] a poeticidade em Jomard Muniz de Britto "é como se a língua fosse tirada das garras do poder",[208] pois, para ele, a poesia jomardiana assemelha-se a expressões barthesianas de pensamento, especialmente próxima ao *fanding*, enquanto expressão de uma transferência, de um desvanecimento das relações de poder que se apoderam do sujeito. Para Moisés de Melo Neto, é como se "o vestuário da linguagem se entreabrisse e, de repente, em vislumbre, oferecesse uma fonte de prazer".[209]

Não precisamos ir muito longe para explicar tal pensamento – especialmente se lembrarmos de Hayden White e fizermos uso de um tropo linguístico como a metáfora, enquanto forma de explicação, de tradução dos discursos sobre o real[210] – nesse sentido, bastaria recordar uma outra expressão da própria metáfora jomardiana da "aquarela" e pensar agora sua expressão primeira, à pintura. A aquarela enquanto técnica de pintura, consiste, em vias rasas, de uma mistura entre tintas e água, de sua dissolução no elemento aquoso para criar uma outra paleta de cores e formas. Ou seja, no pensamento de Moisés de Melo Neto, observamos a premissa de que a poesia jomardiana opera no sentido de apreensão e deslocamento, dissolvendo *topoi* pré-estabelecidos ou transformados em naturalizações no seio social.

Se pensarmos no poema *Terceira Aquarela do Brasil*, vemos o jogo com a língua, com a forma e conteúdo, sentido e expressão de desejos e ranços, o prazer se "apodera do sujeito em

---

[205] BARROSO, Ary. *Aquarela do Brasil*. 1939. Disponível em: http://letras.terra.com.br/arybarroso/163032/. Acesso em: 19 nov. 2022.
[206] BRITTO, 1982, p. 107.
[207] Moisés Monteiro de Melo Neto, apresenta em 2011, como tese de doutoramento em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco, o trabalho intitulado: *Os abismos da Poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivento aos Atentados Poéticos*, o mesmo, por mais que se coloque em um campo diferente do historiográfico, mostrasse pela própria carência de escritos sobre a poética jomardiana no campo específico da História, como uma referência em seus estudos e, por conseguinte, auxiliar em nossa construção de pensamento. Ver: MELO NETO, 2011.
[208] Ibid. p. 16.
[209] Ibid.
[210] WHITE. In: NOVAIS, 2011, p. 462.

fruição, gozo",[211] ou seja, damos enfoque para uma poética que se transforma em performance,[212] em convite à desterritorialização, expressão própria no pensamento de Edwar Castelo Branco de uma pós-modernidade que estabelecia em 1960 e que, em suas palavras, se translada por diversas esferas do cotidiano: "neste período, quem ouve uma música, lê um romance ou aprecia um quadro, na maioria das vezes está sendo desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu 'eu' como requisito construtivo da obra de arte".[213]

Assim, no pensamento de Edwar Castelo Branco, a propagação de tecnologias modernas pelo país, como a televisão, o maior número de computadores, além do próprio papel de instrumentos liberalização dos corpos e da sexualidade para a época, são marcas de uma redefinição das condições de existência do período,[214] elementos propulsores de uma transformação nas formas de se existir e viver as relações sociais, dentre as quais poderíamos situar a própria poesia jomardiana como mais um destes elementos micro revolucionários, que tensionam os limites da moralidade, dos formas de se existir socialmente naturalizadas.

Entretanto, não será apenas no livro de 1982, *Terceira Aquarela do Brasil*, que Jomard legaria o "país" à condição de espaço ou lugar do "outro", pois a temática se especifica sobre o cenário recifense, em 1994, com o livro de poemas *Arrecife de Desejo*, na qual a capital pernambucana é descrita sob versos tais como:

> Quanta gente esquecida e abandonada / entre lugares. / Vômitos da Bom Jesus e / vontades do Cais do Porto ao Corpo. / Destroços da Cruz do Patrão. / Favela do Rato. /Fumaças gustativas da Fábrica Pilar / alimentando marinheiros e fazendários. / Interregnos de poetas otários no cio. / Ó cidade noturna onde tudo é museal / como qualquer outra documentada / em véus de biografemas / e discursos dissonantes. / Enquanto museu de tudo e nonadas: /caixa de Pandora, caixão do Agra, / cemitérios de mar e rios podres. / Anjos de Augusto atravessando eus /Orfeus, Leais Fantasmas da Ópera e conselheiros fervorosos. Ó cidade de todos os mormaços![215]

Nesses versos, a cidade aparece pelo que seria o avesso do "cartão postal". Neles, não são as praias, os centros culturais e históricos que estão em destaque, mas, sim, a Favela do

---

[211] MELO NETO, 2011, p. 16.

[212] O conceito de *performance linguística* é apropriado do autor Moisés de Melo Neto, que a apresenta "enquanto prazer presente, ato de expressão em si (resultado do contexto no qual é feito), metacomunicação entre humor e seriedade, exibindo interações mútuas, incomum exibição da fragilidade do virtuosismo, corpo presente e vivo frente ao drama social, amplo de manifestações", com isso, pensamos tal conceito sob a margem de uma poética que se mostra espaço de desenvolvimento de si, em um jogo entre os usos mais diversos de metáforas, metonímias, de tropos linguísticos para a expressão de uma nova linguagem poética, artística e de guerrilha. Ver: MELO NETO, 2011.

[213] CASTELO BRANCO, 2005b, p. 40.

[214] Ibid. p. 94-95.

[215] BRITTO, 1994, p. 09.

Rato, o Cais do Porto, a fumaça da Fábrica Pilar. Tratam-se de espaços, para o autor, de "gente esquecida e abandonada" em meio à cidade museal, lendária, de Orfeus tocando suas liras a "leais Fantasmas da Ópera e conselheiros fervorosos".[216] Dito de outra maneira, o poeta revela uma crítica social, direcionada à imobilidade da cidade – "onde tudo é museal", mas que também é "caixa de Pandora", espaço onde se resguardaria às desgraças do mundo – e aos seus cânones, sujeitos de poder, destacada pelas metáforas à Orfeu, aos conselheiros fervorosos e ao próprio Fantasma da Ópera.

Se remontarmos a outras de suas produções, como o livro de 1995, *Outros Orf'eus*, podemos observar um comparativo da figura de Orfeu com o professor e dramaturgo Ariano Suassuna. Esse sujeito é frequentemente mencionado nas obras de Jomard Muniz de Britto, como em trechos como: "Se/o Papa é Pop, Ariano é melhor roqueiro-embolador/do socialismo brasileiro sob o signo irremovível de/Arraia. Signo de todos os risos e carrancas. Humor/e maldição. Invencíveis reconciliações".[217]

Já frente ao "Fantasma da Ópera", encontraremos no texto *Crueldades e Confraternizações: Breve Ensaio de Psicanálise Selvagem*,[218] publicado por Jomard Muniz de Britto em 2002, uma menção direta a Freyre junto a metáfora citada: "Entre séculos, GF continuará sendo o fantasma da ÓPERA abertíssima da BRASILIDADE. Wagner nos trópicos".[219] Tanto no caso de Ariano Suassuna, como no de Gilberto Freyre, observa-se uma crítica a ambos os intelectuais enquanto detentores de um lugar de poder, na qual políticas, projetos e legitimações perpassariam sua influência no seio social.

Nesse ímpeto vemos uma crítica direcionada no livro *Arrecife de Desejo* a uma "cultura cartão-postal", no sentido da eleição de espaços e traços culturais presentes no âmbito das relações de poder da cidade. Dito de outro modo, Jomard compreende o Recife como uma cidade que "venda seus olhos", a sua periferia, a aquilo que foge do bem quisto, do belo e aceito socialmente, fazendo com que o mesmo entenda que os grandes nomes da cultura da cidade, como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, pairam como "fantasmas" sobre a cidade e as relações entre seus sujeitos, no âmbito cultural. Estes se transformariam em "instituições", seja pela própria fundação de espaços reservados ao resguarde de suas ideações e feitos, seja pela

---

[216] BRITTO, 1994, p. 09.
[217] BRITTO, Jomard Muniz de. *Outros Orf'eus*. Rio de Janeiro: Blocos, 1995, p. 18-19.
[218] Id. In: DANTAS; BRITTO (org.), 2002b, p. 181-199.
[219] Ibid. p. 184. Ainda sobre a metáfora de "Wagner nos trópicos", cabe a ressalva que este último, com suas óperas constituem um dos pilares na construção da identidade germânica, especialmente do ponto de vista mitológico e imaginário, que recai sobre o mundo da política como forma de legitimar uma identidade comum. Nesse sentido, quando Jomard proclama Gilberto Freyre como o "Fantasma da Ópera" da brasilidade, vemos uma crítica "abertíssima" sobre o pretenso desejo freyriano de "dizer o Brasil", de fabricar uma ideia de brasilidade, sendo esta, especialmente centrada em raízes "nordestinas".

"sacralização" dos seus nomes, que exerceriam o poder de autorizar, de valorizar uma ação como profícua e admirável, ou o inverso.

Na obra, Jomard exalta tanto um carácter performático e mutacional da cidade como também revela o incômodo com as relações de poder que ali se estabelecem, afinal "seu desejo é o desejo do Outro / pelos outros, agora, outrora"[220], ou seja, nosso autor compreende uma relação histórica de sujeitos e tendências que se sobrepõe no espaço citadino, questão esta que não ficará restrita ao livro *Arrecife de Desejo*, vemos seus desenlaces também no livro *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*, no qual Jomard define a cidade como:

> Uma cidade é o conjunto de seus pontos de interrogação. Uma cidade não é rima nem solução. Uma cidade pode ser um encontro interrompido ou um conto descartável. Uma cidade é sua fome, nossa. Uma cidade não é uma rosa e muito menos um jardim das delícias. Uma cidade é o coro a capela de seus camelôs. Nossa cidade?[221]

Para Jomard, a cidade "não é uma rosa e muito menos um jardim de delícias".[222] Aqui, vemos a expressão de um espaço de conflitos, de embates entre gerações, entre formas de se enxergar e se expressar no mundo. Uma cidade que não pode se imaginar apreendida por inteira, que não pode ser um "ponto final", e que, por vezes, expressa um "ponto de exclamação", um grito, um manifesto em prol de outras formas de se existir no seio social, mas, tal qual a passagem acima, a cidade para Jomard seria sobretudo "o conjunto de seus pontos de interrogação", uma cidade do grande ponto, do grande ponto de interrogação, da incerteza, da incompletude, uma cidade:

> Para todos. Com todos. / Párias e patrões. Putas e políticos. / Poetas e funcionários. /Educadores e *burrocratas*. / Idiotas masculinistas e pais de família. / Monges e estalinistas franciscanos. / Astrólogos e fenomenólogos. / De todos. Para todos. Contra todos. / Uma cidade em chamas carnaválias. / Pelo avesso do perverso na *Tropicália* pan-sexual.[223]

Assim, a poesia de Jomard Muniz de Britto nos faz pensar o espaço urbano também como lugar do imaginário, da expressão do desejo, da sexualidade insubmissa, ou, nas palavras de Margareth Rago, "a cidade, transformada num grande cabaré, é o lugar dos marginais, boêmios, prostitutas, gigolôs, ladrões e das 'massas macambúzias' sem rumo.[224] Lugar onde

---

[220] BRITTO, 1994, p. 27.
[221] Id. 1992, p. 93.
[222] Ibid.
[223] BRITTO, 1994, p. 29.
[224] RAGO, 2008, p. 242.

convivem as “famílias tradicionais” e as “massas policiáveis”, através das suas obras podemos pensar em uma cidade que se desdobra em outras tantas, sempre em movimento, em intercâmbio, em fluidez, impossível de ser capturada em sua totalidade.

Entretanto, como nos lembra Frederico Coelho, estar à margem nos anos 1950/1960, “não era apenas uma questão de desvio da norma ou de incitar um culto ao banditismo, como alguns críticos hoje em dia gostam de apontar como legado pernicioso dessa geração”,[225] mas, sim, um esforço de “fundação de um espaço em que o outro, o estranho, o desviante e sua voz podem – e devem – ecoar para sempre em nossa sociedade”.[226]

Logo, ao chegarmos ao final deste último tópico do nosso primeiro capítulo de estudo, esperamos ter contribuído com o leitor, de partida, no próprio sentido de alargamento das possibilidades de compreensão da cidade do Recife enquanto um espaço que resguarda uma tensão entre uma forte tradição, especialmente vista aqui sob arautos como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna e de outras vias de compreender e existir no espaço, a qual se vincularia como sua expressão a própria poesia de Jomard Muniz de Britto.

Nesse sentido, procurou-se construir uma análise que busca compreender o próprio processo criativo jomardiano, atentando para as influências de Paulo Freire, Glauber Rocha e o próprio Caetano Veloso, sintetizado sobra a premissa nomeada pelo próprio Jomard Muniz de Britto como “língua dos Três Pppês”, um intento que mistura poesia, política e pedagogia. Como a criação de uma linguagem própria, a “língua jomardiana”, transparece um desejo de resistência e vivência, de liberação de desejos e de enfrentamento dos modos bem vistos de se figurar socialmente, afinal, como vimos ao longo do texto: “novas palavras e novos significados constroem novas relações de poder e corporificam a emergência de formatos novos para as relações sociais”[227], ou seja, as palavras guardam uma potência de intervenção no espaço, nas relações sociais.

Ao passo que nos aprofundamos em sua forma de pensar e produzir, nos voltamos de forma direta a sua poesia, através especialmente das obras *Terceira Aquarela do Brasil*, *Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos* e *Arrecife de Desejo*, que nos servem como chaves de leitura da poética jomardiana e especialmente dos temas por ela abordados; englobando desde uma crítica ao que chamamos de uma “cultura cartão-postal” e chegando até os próprios embates ante à figuras de poder da cidade, como os já citados Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, que aparecem em sua poesia como uma espécie de “fantasma”, que

[225] COELHO, 2010, p. 13.
[226] Ibid. p. 14.
[227] QUEIROZ, 2004. In: CASTELO BRANCO, 2005a, p. 22.

"assombra", na visão jomardiana, com sua influência os artistas e produtores de cultura na cidade.

Logo, de tal percurso de análise podemos ficar com a premissa de que, assim como levanta Mário de Andrade: "um autor que assina não escreve asnidades pelo simples prazer de experimentar tinta",[228] ou seja, Jomard ao jogar com as palavras, criando neologismos vistos em trechos ao longo do nosso estudo, como "escrevivendo", "cinevivendo" não o faz apenas para "experimentar tinta", mas, sim, ensejando construir uma nova linguagem, de fundação de um novo espaço, sob a qual o mesmo pode se sentir parte da cidade e deixar de se perguntar se realmente é "nossa cidade?" ou do "outro", dos "fantasmas", cânones da cultura e dos "receituários sociais" de como ser bem quisto no espaço social. Nesse ínterim, o próximo tópico de estudo exalta, nos entremeios da produção poética de Jomard Muniz de Britto, a representação de uma forma de contracultura e o próprio debate estabelecido no Recife entre as parcelas mais conservadoras e ligadas a uma tradição regionalista e outras formas de expressão, tal como o próprio *Tropicalismo* a qual nosso autor se veicula.

[228] ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. 2. ed. Barueri-SP: Ciranda Cultural, 2017, p. 11.

2 "POR QUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS": AVENTURAS DO PALHAÇO DEGOLADO PELOS *ABISMOS DA PERNAMBUCÁLIA*

> *"Uma arte violenta vem aí, com certeza. [...]. A carne humana velha que já devia ter sido devorada está fedendo e mandando brasa, para o seu mundo de mortos. A eficácia política é devorar toda a mitologia deste país e jogar o seu violão para o alto. E quem joga o seu violão pode jogar outras coisas também. E pode acertar. Por que não?*
>
> José Celso Martinez, 1968.

A proposta deste capítulo é entender a emergência do chamado "movimento tropicalista" entre os anos de 1967 e 1968, compreendendo-o como uma expressão cultural mais complexa do que a pretensa "linha evolutiva"[229] do movimento o propunha. Nesse sentido, partirmos do reconhecimento de uma base de discursos já canonizados, dando destaque aos autores e trabalhos daquela época, como os de Augusto de Campo, em 1967,[230] Roberto Schwarz, em 1970,[231] Celso Favaretto, em 1979,[232] entre outros, que nos auxiliam na compreensão dessa linha argumentativa tanto sobre o movimento, seus sujeitos, como das condições de se existir que atravessam os anos de estudo e que se instauram como base de diversos trabalhos futuros. Entretanto, a partir de tal reconhecimento, opera-se um desvio estratégico na narrativa clássica, alargando os pontos de debate e referências sobre o impacto dessa proposta de intervenção no seio cultural brasileiro.

O momento do desvio em nossa trama se dá, justamente, em um dos pontos clássicos da narrativa de nascedouro do movimento, considerado, na narrativa tropicalista produzida no Recife, como o começo do tropicalismo pernambucano. Toma-se, portanto, a viagem a Pernambuco realizada por Gilberto Gil no ano de 1967, vista por diversos discursos, como um ponto de virada, o momento em que Gil compreende e assume uma postura de radicalismo, de intervenção prática na música popular brasileira ao compreender, nas dissonâncias operadas pela Banda de Pífanos de Caruaru, uma proximidade com o exercício de composição presente nas canções dos *Beatles*.

---

[229] A noção de linha evolutiva aqui evocada é uma licença poética do texto, referenciando a ideia de "linha evolutiva da música popular brasileira", da qual fala Caetano Veloso em sua Verdade tropical, e que também serviu de base para o conceito de linha evolutiva da cultura brasileira, proposto por Fábio Leonardo Castelo Branco Brito. Ver: BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo:* invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Teresina: EDUFPI, 2018.

[230] CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: 1974.

[231] SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969: Alguns esquemas. In: _____. *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

[232] FAVARETTO, Celso. *Tropicália:* alegoria, alegria. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

O amparo discursivo daquilo que, *a posteriori*, seria chamado de *Pernambucália*, pautava-se na união entre o suprassumo do regionalismo ao que de mais moderno se encontraria na época, em um exercício de "deglutição oswaldiana" e construção de uma nova "alegoria do Brasil". Na trama consumada, a viagem é vista quase como um exercício de "retiro", o espaço pernambucano surge apenas como reduto do *insight* operado por Gil e logo dá lugar ao seu retorno ao eixo Rio-São Paulo, com as "boas novas" e a certeza da necessidade de uma ação prática, inicialmente, vislumbrada sob a forma do que Caetano Veloso chega a chamar de "reuniões de Catequese".[233]

Todavia, ao invés do retorno imediato ao sudeste brasileiro, nosso estudo se propõe a enxergar impactos e personagens obscurecidos na trama clássica. Nos focamos de maneira mais direta, na trajetória do personagem central de estudo, o professor, filósofo, poeta e *filmaker* Jomard Muniz de Britto, que vivencia o momento de encontro de Gil e a Banda de Pífanos e que, após o impacto das produções dele e de Caetano Veloso, em 1968, lança juntamente com Aristides Guimarães e Celso Marconi, o primeiro manifesto tropicalista nordestino, o chamado *Porque Somos e não somos tropicalistas*, que chegaria aos próprios "heróis" do movimento e ganharia uma nova versão, ainda no mesmo ano, assinada também por Caetano e Gil, este, intitulado *Inventário do nosso Feudalismo Cultural*[234].

Por conseguinte, nosso intento se baseia na compreensão da existência de outros caminhos, de outras trajetórias e histórias "sob o verso do estandarte" da narrativa canonizada, promovendo uma valorização de outras percepções e compreendendo uma movimentação mais complexa que se instaura no entremeio dos anos 1960 e 1970.

Conforme será apresentado, muitos trabalhos já se dedicaram a uma revisão historiográfica a pretexto da trajetória e conformação da *Tropicália*. No caso do nosso trabalho, ao tomarmos o episódio da passagem de Gilberto Gil por Pernambuco como um "trampolim", pretendemos não necessariamente referendar esse discurso como uma verdade, mas, sim, perceber, à luz do que propõe Michel Foucault em *Arqueologia do Saber*,[235] observar um ponto de corte, no qual os discursos produzidos cristalizam e oficializam uma versão sobre o passado como uma verdade. O amparo na "arqueologia do saber" foucaultiana, ajuda a observar de que

---

[233] VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 161.

[234] Os manifestos tropicalistas nordestinos, publicados 1968, fazem menção aos textos: *Porque somos e não somos tropicalistas*, publicado originalmente no dia 20 de abril de 1968, no *Jornal do Commercio*, assinado por: Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi; e *Inventário do nosso feudalismo cultural*, publicado primeiramente, segundo consta no seu próprio texto, na Oficina 164 durante a abertura individual de Raul Córdola e em seguida no *Jornal do Commercio*, contando agora com assinaturas também de: Marcus V. de Andrade, Carlos A. Aranha, Raul Córdula F., Dailor Varela, Alexis Gurgel, Falves da Silva, Anchieta Fernandes, Moarcyr Cirne, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ver: BRITTO, 1992, p. 77-83.

[235] FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

modo o corte promove uma descontinuidade dos discursos e estabelece outra forma discursiva, deflagrando um novo regime de verdade[236].

O que aqui será apresentado ampara-se no que foi debatido anteriormente, a respeito das condições históricas da cidade do Recife entre os anos 1960-1970, compreendendo, assim, que esse conjunto de movimentações que deflagraram o tropicalismo em Pernambuco guardam íntima relação com a trajetória cultural e existencial de Jomard Muniz de Britto.[237] O capítulo tomará como vetor principal o filme em super-8 *O Palhaço Degolado*, de 1977, a partir do qual é possível analisar o embate que será travado entre tropicalistas e armoriais, bem como a deglutição da *Tropicália* no espaço pernambucano em torno de suas próprias contradições.

2.1. Feudos culturais em disputa: manifestos tropicalistas e embates intelectuais

"Faz vinte anos hoje
Sargento Pimenta ensinou a banda tocar
Eles andaram entrando e saindo de moda
Mas garantem levantar um sorriso
Portando permita-me apresentar a vocês
O show que conhecem a tantos anos
A banda dos corações solitários do sargento Pimenta."

The *Beatles - Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* – 1967.

Em 1983, Carlos Alberto Messeder Pereira publicava *O que é Contracultura*,[238] obra que introduz um debate recorrente ao longo das décadas de 1960 a 1980. Em sua obra, o autor concebe a contracultura como um novo estilo de mobilização e contestação social, firmada como um avesso as práticas políticas tradicionais, tanto de esquerda, como de direita. Nesse contexto, observa-se no Ocidente a emergência de uma juventude psicodélica, marcada pelo uso de ácidos e outras drogas, elevando seu consumo a fim de uma busca de si mesmo e como negação das estruturas nas quais existiam.

Nesse universo de novas referências para uma parcela da juventude, os festivais aparecem como uma marca dos anos 1960, a exemplo do de Monterrey (1967), Woodstock (1969), Altamont (1969) e o da Ilha de Wight (1970), nos quais sujeitos como Jimmy Hendrix e Janis Joplin se juntam a Bob Dylan e os *Beatles* como grandes nomes da vanguarda contracultural, tendo ainda, no festival de 1970, a participação de artistas vinculados à

[236] FOUCAULT, 2008.
[237] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 104.
[238] PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

Tropicália, a exemplo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, que naquele período estavam exilados em Londres, Gal Costa, dentre outros nomes.[239]

Podemos observar que o movimento de rebeldia e de arte passam a caminhar juntos a partir dos anos 1960, marchando em prol de novas maneiras de pensar e se relacionar com o mundo e com as pessoas, configurando esse segmento da juventude enquanto um novo elemento de contestação radical não apenas em função de objetivos políticos, de liberdade, mas também do prazer. Logo, nas palavras de Carlos Pereira, encontramos a percepção que, para além de novos atores sociais, bandas de *rock* como os *Beatles* passam a representar e a extrapolar sua influência para outros segmentos sociais:

> Rapidamente, a palavra *Beatles* passava a significar não apenas música, mas, especialmente, todo um novo estilo de vida que, ao lado de novos comportamentos, incluía também humor, invenção, novas roupas e até mesmo um novo corte de cabelo. Aos poucos, uma verdadeira *beatlemania* tomava conta da juventude, o que evidentemente era acompanhado de perto pela indústria da comunicação de massa. Certamente não era à toa que, em 1966, Lennon afirmava: **'somos mais populares que Jesus Cristo'**.[240]

Ainda em 1967, no contexto das intensas transformações nos modos de existir da juventude e das vanguardas culturais e comportamentais, Augusto de Campos percebia que os novos meios de comunicação como instrumentos que interligavam continentes, culturas e ideias a uma velocidade crescente, através de jornais, revistas, rádio e televisão, localizando, deste modo, a questão da invenção e comunicação entre culturas um elemento chave de discussões nos anos 1960. Em seu estudo, intitulado *Balanço da bossa e outras bossas*[241]*,* Campos submerge no processo evolutivo da Bossa Nova, encabeçado por figuras como João Gilberto, com o clássico *Desafinado,* e Tom Jobim e seu "sambinha de uma nota só" até o ponto de estagnação, ou de institucionalização, da Bossa Nova e sua seriedade que estancava a liberdade criativa, o que levaria a Caetano Veloso a confessar em entrevista ao autor seu incômodo:

> E quando no Rio **eu comecei a me enfastiar com o resguardo em seriedade da BN**, o medo, a impotência, tendo tornado a BN justamente o contrário do que ela era**, as coisas menos sérias começaram a me atrair. E a primeira dessas coisas foi a que mais assustaria os meus colegas de resguardo: o iê-iê-iê**. Passei a olhá-lo de outra forma, apesar de que, meio curioso e desconfiado, eu nunca deixara de ouvir e de aprender as músicas da Jovem Guarda, mesmo sem saber bem pra quê. Isso também aconteceu, mais ou menos ao mesmo tempo, com todos nós.[242]

---

[239] PEREIRA, 2009. p. 07-11.
[240] Ibid. p. 45, grifo nosso.
[241] CAMPOS, 1974.
[242] Ibid. p. 202-203, grifo nosso.

Caetano Veloso percebe na Bossa Nova tanto seu processo de estagnação e cerceamento inventivo, como também não deixa de notar que o próprio percurso da Bossa se manifestaria através de um caráter elitista, "coisa resguardada", afirmando na mesma entrevista que "Todos nós vivíamos num meio pequeno, numa espécie de *Ipanema Nacional*".[243] Assim, vemos as marcações de conflito que se instalam a partir de tal ponto de "estagnação", percebido por Caetano e Gil e situado na obra de Augusto de Campos, colocando de um lado a T.F.M. (Tradicional Família Musical)[244] como os mestres de uma institucionalizada Bossa Nova, com sua "chicolatria" e seu especial "roda morta",[245] e de outro os representantes da chamada "música de importação", de massa ou comercial, estereótipos ligados ao temor à entrada e influência de estilos e músicas como a dos *Beatles*.[246]

Deste lado da trincheira, encontraremos a Jovem Guarda, com os dois Carlos, o Roberto e o Erasmo, tomando as rédeas do grupo que, em sua abertura a "deglutir" as novidades, as possibilidades de sons com os instrumentos e trabalhos eletrônicos em estúdios, estariam, na visão do autor, muito mais próximos do intento de João Gilberto que os próprios baluartes televisivos da Bossa Nova de então.[247] Nesse sentido, recusando "folclorizar seu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas", ou, para "fazer média", a T.F.M., Caetano, Gil e a "R.F.B. (Revolucionária Família Baiana)",[248] negam-se, como diria Augusto de Campos, a "guerra santa ao iê-iê-iê" e ao próprio "comportamento de avestruz" – fingir ignorar o que acontece em volta – e passam de um extremo a outro da música popular.[249]

Erigindo um terceiro elemento em meio às "trincheiras" da Bossa Nova e da Jovem Guarda, à *Tropicália*, ponto de contato entre as duas margens conflitantes, mas que se veria desgastada pelo ranço de parte dos defensores do bossanovismo, o que pode ser visto através das próprias palavras de Torquato Neto, em entrevista ao *Jornal Opinião* em 1971, ao afirmar que "na época da *Tropicália*, o Chico Buarque estava fazendo um trabalho nocivo. Não que o trabalho dele fosse ruim, ele é um ótimo compositor, mas utilizado pela turma mais reacionária como um escudo: a pureza da MPB contra a sujeira da *Tropicália*".[250]

---

[243] CAMPOS, 1974, p. 202.
[244] Ibid. p. 159.
[245] Ibid. p. 160.
[246] Ibid. p. 152.
[247] Ibid. p. 142.
[248] Ibid. p. 172.
[249] Ibid. p. 152.
[250] ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Lembranças tropicalistas. Jornal Opinião, Teresina: 1971. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 259.

Assim, do "bom ao mau gosto", das palmas às vaias em festivais, vemos a explosão das músicas *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, como verdadeiros pontos de virada, ou, como quer Caetano, como "retomada da linha evolutiva" iniciada por João Gilberto, em um exercício oswaldiano de deglutição do moderno e do nacional que, nas palavras de Augusto de Campos:

> Pode-se dizer que *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do 'sistema fechado' de preconceitos supostamente 'nacionalistas', mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação.[251]

Na passagem de Augusto de Campos, para além da exaltação da coragem e da inventividade de Caetano e Gil em busca de dar vazão as suas experimentações com a música e a "retomada de uma linha evolutiva" perdida pela Bossa Nova, podemos entrever outros pontos substanciais a tais processos, referindo-se, neste caso, ao já anteriormente destacado elo entre "invenção e comunicação cultural", sendo neste momento, pensado sob o lastro do consumo. Um traço marcante do levantamento feito pelo autor sobre a Bossa Nova é reflexionar o quesito importação e exportação cultural.

Com a Bossa Nova, em seus "tempos áureos" de João Gilberto e Tom Jobim, vemos a lógica de mercado, onde a potência propagandística dos produtos de países desenvolvidos, potência que capitaliza boa parte do medo da penetração do "iê-iê-iê", da música de grupos como os *Beatles*, que na própria fala de Lennon antes citada através da obra de Carlos Pereira, se diz "mais popular que Jesus Cristo",[252] é subvertida pelo produto dos países em desenvolvimento, como no caso dos E.U.A., ao qual Augusto de Campos rememora a revista *Down Beat* que conclama que "há 40 anos ninguém influenciava a música americana como o fez João Gilberto".[253]

Logo, quando Caetano fala em "retomada da linha evolutiva" estaria pensando não em copiar estilos estrangeiros, mas justamente em fazer uso do *know how* disponível sobre recursos, ideias e estilos para produzir música, não deixando, por isso, de ser "música brasileira", ou mesmo popular. Todavia, será Gilberto Mendes, ainda em 1967, que chamará a atenção para a questão acerca de quem, afinal, poderia "experimentar", "inovar", na música

[251] CAMPOS, 1974, p. 152.
[252] PEREIRA, 2009, p. 45.
[253] CAMPOS, 1974, p. 180.

brasileira e ser ouvido.[254] A questão ganha pertinência quando pensamos, por exemplo, através dos próprios dados levantados por Augusto de Campos, sobre os festivais de música da época, sobre os quais Campos pondera que:

> Observe-se, inicialmente, que já no 2° Festival realizado pela TV-Excelsior, em junho de 1966, o número de músicas concorrentes chegava a 2779. No da Record, realizado pouco depois, eram 2635 as canções inscritas. Este ano, o número ascendeu a mais de 3000. **As 36 músicas que o público ouviu representam, assim, apenas 1% das concorrentes**.[255]

Assim, o próprio poeta concretista reconhece que o 1% das músicas que viriam a preencher a fase televisiva dos festivais seria composta eminentemente por sujeitos de "cartaz", de nome e venda, restando possibilidades exíguas aos desconhecidos, o que o faz conclamar que: "a competição para valer, nos festivais, se passa, em suma, entre valores já conhecidos e mais ou menos sempre os mesmos. Os prêmios têm girado, pois, em torno de Edu Lobo, Vinicius, Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil, Baden Powell, Vera Brasil, Paraná etc.".[256] Outro ponto interessante dos festivais são suas premiações onde, em levantamento do autor, os prêmios em dinheiro do Festival Internacional da Canção somariam apenas metade da quantia oferecida pelos de São Paulo, no caso específico, o da TV Record.

Portanto, não podemos deixar de atentar para certo sentido na desconfiança de Roberto Schwarz, quando este, em 1970, assinala que:

> **Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração**. Uma ambigüidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente. Aliás**, a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado**.[257]

Contrária à perspectiva de Schwarz, vemos ainda na década de 1970, mais precisamente em 1979, Celso Favaretto evidenciando o *Tropicalismo* sob o lastro da influência do *pop*, que: "não é adequada a idéia de que o *pop* foi integrado apenas por decorrência de sua irradiação internacional",[258] ponto de divergência que Favaretto não nega seu endereçamento e remonta

---

[254] MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. [*S.I.*]: 1968. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1974, p. 133-138.
[255] CAMPOS, 1974, p. 126, grifo nosso.
[256] Ibid p. 126.
[257] SCHWARZ, Roberto. 1978, p. 75-76, grifo nosso.
[258] FAVARETTO, 2000, p. 46-47.

em nota de rodapé tanto a conceituação do movimento, como a "ambiguidade" observada por Roberto Schwarz. Assim, Favaretto, vai atentar que para além das disposições de mercado, o *pop*, enquanto signo da influência internacional sobre os tropicalistas, tinha outros papéis:

> **A integração da música *pop* contribui para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira**. O efeito *pop* era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as descontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira. **O *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade do tropicalismo**, que, assim, distinguiu-se da idealização estetizante que predominava na música brasileira. Combinando o folclore urbano com uma concepção dessacralizadora de arte, o *pop* se adequou à atividade desestetizada do tropicalismo.[259]

Favaretto concebe, assim, uma importância temática e técnica à introdução do *pop* nas produções tropicalistas, porém, apesar de discordar de Schwarz quanto as intenções ou a relação comercial da música produzida pelos tropicalistas, ambos parecem concordar quanto à sua conceituação geral do movimento, afinal, se para o primeiro, o *Tropicalismo* se utilizava do *pop*, dos meios modernos para realizar à releitura do "arcaico na cultura brasileira" e a crítica ao próprio veículo, para o segundo:

> **A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial** – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de Finnegans Wake, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a platéia. **O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe**. É literalmente um disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. São muitas as ambigüidades e tensões nesta construção. **O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico**, mas o passado é iníquo e o presente é autêntico; etc. Combinaram-se a política e uma espécie coletiva de exibicionismo social: a força artística lhe vem de citar sem conivência**, como se viessem de Marte, o civismo e a moral que saíram à rua – mas com intimidade, pois Marte fica lá em casa** – e vem também de uma espécie de delação amorosa, que traz aos olhos profanos de um público menos restrito os arcanos familiares e de classe.[260]

Logo, para Schwarz, o *Tropicalismo* se apresenta como resultado da tensão entre o período histórico de repressões ditatoriais, de conflitos de interesses entre uma esquerda oficial e outra emergente e o próprio regime em voga, transformando esse clima de tensões em uma "alegoria do Brasil" que repensa o anacrônico e o grotesco sob a luz do moderno, trabalhando sob a potência do "estranho", do impacto, estético, sonoro, simbólico, como se "viessem de

[259] FAVARETTO, 2000, p. 47-48, grifo nosso.
[260] SCHWARZ, 1978, p. 74-75, grifo nosso.

Marte", mas como se "Marte ficasse lá em casa".[261] Assim, Schwarcz situa o *Tropicalismo* politicamente como uma espécie de "traição de classe" ou, como Carlos Pereira remonta sobre o lastro da experiência contracultural:

> Não se tratava mais de um fenômeno episódico e particular, mas de um foco importante de contestação social de nossa época. **O espaço privado e íntimo da família – palco por excelência destes conflitos – ganhava ares de arena política.** Houve quem dissesse que a 'revolução' havia chegado às salas de visita de algumas das mais pacatas famílias burguesas ou mesmo sentado à mesa do jantar. **Ao invés de encontrar o inimigo de classe no operariado das fábricas – afirmavam alguns –, a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos**.[262]

Nesse sentido, Schwartz situa historicamente o tropicalismo como resultado de uma "tentativa fracassada de modernização nacional"[263], como um produto da busca por uma integração moderna internacional e uma ideologia burguesa ultrapassada, elemento, em certa medida, consentido por Favaretto,[264] ao entender que tal tentativa de modernização interrompida e ideologia burguesa falida, encontram representação, na ideação de Augusto de Campos sobre a oposição entre movimentos artísticos, entre uma arte dita alienada e outra participante, uma mais ligada às ideações de uma "esquerda festiva" e outra mais atenta as possibilidades com o moderno e o mercado.[265]

Assim, nascida entre maniqueísmos, o tropicalismo musical inova ao romper com as fronteiras entre os polos, entre estilos, colocando a crítica política ao lado do prazer, a experimentação ao lado da tradição, a internacionalização da cultura ao lado da conscientização tanto política, quanto de "retomada da linha evolutiva da música popular brasileira".[266] Logo, tal como na música dos *Beatles*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de 1967,[267] Caetano, Gil e a "Revolucionária Família Baiana", encontram na Bossa Nova o seu "Sargento Pimenta", que os "ensinou a tocar", que "entra e sai de moda", que garante ainda "levantar um sorriso", mas que apresentam o mesmo "show que conhecem a tantos anos", sem evolução, estanque em seu *metier*.

---

[261] SCHWARZ, 1978, p. 74-75.
[262] PEREIRA, 2009, p. 25, grifo nosso.
[263] SCHWARZ, 1978, p. 76.
[264] FAVARETTO, 2000, p. 46-47.
[265] CAMPOS, 1974, p. 126.
[266] BARBOSA, Airton Lima (org.). Que caminhos seguir na música popular brasileira? [*S.I.*]: Civilização Brasileira, 1966. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 21.
[267] THE BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. 1967. Disponível em: https://www.the*Beatles*.com/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-reprise. Acesso em: 16 de fevereiro de 2023.

O tropicalismo musical abriria, assim, o cenário nacional a conexões e influências de uma contracultura psicodélica e jovem do mundo ocidental, sendo deglutida e pareada ao passadismo, ao arcaísmo nacional, afinal, como diz a própria música-manifesto do movimento, *Tropicália*: "Domingo é o Fino da Bossa / Segunda-feira está na fossa / Terça-feira vai à roça"[268]. Bossa, roça, fossa, um jogo de palavras, um "truque de linguagem", como levanta Schwartz[269], que, como visto acima em suas próprias palavras, "o lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado".[270] Assim, seja em Schwartz, Favaretto ou Augusto de Campos, pensadores de sua época, percebe-se no *Tropicalismo* uma potência de transformação na forma de contestação social, como propulsor de "uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política".[271]

No tocante à sua ambiguidade, apontada por Schwartz, entre um impulso crítico/político e um interesse comercial, Gilberto Mendes, corrobora o debate no sentido de perceber no impulso capitaneado por Caetano e Gil, uma forma da MPB retomar o papel de vanguarda no campo musical, perdido em meio à publicização, à mercantilização e institucionalização da Bossa Nova de então, em suas palavras seu decaimento é sintetizado da seguinte forma:

> Para fazer frente ao mau gosto do iê-iê-iê brasileiro vitorioso, urgia liquidar com o bom gosto de todas as conquistas renovadoras da BN e retornar ao sambão gritado, quadrado. E com os festivais, os produtores abriram os olhos: como haviam perdido dinheiro até então, o que rendia mesmo era a velha batucada! **A queda de qualidade das músicas de festival para festival foi assustadora. 'Praças' com 'bandas' em 'disparada' representam lamentável passo atrás**.[272]

Assim, se Schwartz compreende uma ambiguidade pela relação com indústria cultural e a musicalidade dos tropicalistas, o problema se aprofundaria, na percepção de Gilberto Mendes, no âmbito da Bossa ao ponto de seus representantes darem um "lamentável passo atrás", citando diretamente através das músicas, em sequência Ronnie Von e aqueles destacados anteriormente pelo próprio Augusto de Campos, como parte do grupo pelo qual os prêmios dos festivais comumente circulariam: Chico Buarque e Geraldo Vandré, por exemplo. Todavia, Mendes, ao passo que concerne aos tropicalistas o papel de realinhamento à vanguarda da MPB, percebe que o próprio caráter inventivo, experimental, no circuito musical não poderia surgir

---

[268] VELOSO, Caetano. Tropicália. [*S.I.*]: 1968. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1974, p. 173-174.
[269] SCHWARTZ, 1978, p. 76.
[270] SCHWARTZ, 1978, p. 75-76.
[271] FAVARETTO, 2000, p. 29-30.
[272] MENDES. 1968. In: Campos. 1974, p. 134, grifo nosso.

sem um alinhamento de oportunidade de momento com o respaldo, o cartaz, daquele se propusera a tal empreitada. Em suas palavras:

> A música popular é cultura de massa; opera, portanto, na faixa da 'comunicação persuasiva', pretendendo convencer o ouvinte com base naquilo que ele já conhece, deseja, quer ouvir. Confirma o ouvinte nas suas opiniões e convenções (Umberto Eco). Mas no círculo vicioso da comunicação compositor-ouvinte, há um momento em que, pela resposta (*feedback*) do ouvinte, o compositor se cientifica de que tudo vai indo muito bem; e que ele pode, com segurança, valer-se de sua personalidade já vitoriosa, líder, e impor uma pesquisa nova. É o momento em que o artista, consciente de sua responsabilidade frente ao povo, aproveita para elevá-lo em seu gosto, oferecendo-lhe algo mais elaborado que o force a participar com mais inteligência na sua apreciação.[273]

Logo, Gilberto Mendes, atenta que mesmo dentro do circuito de comunicação de massa, ao qual a música popular pertenceria em essência, haveria um momento, um ponto em que, já tendo conquistado o carisma do público, o compositor poderia enfim experimentar, trabalhar não só para atender os gostos e as demandas do público, não só repetindo o "mesmo show que vocês conhecem a tantos anos", como na música antes citada dos *Beatles*,[274] mas trazer seu prazer, seu gosto, em uma proposição de algo novo, diverso, para que ouvinte possa apreciar, ou mesmo estranhar, mas que cause um impacto que o mova a pensar a respeito do que fora proposto.

Mendes, para corroborar seu argumento, remonta à composição *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*, que em sua visão, pelo alto grau inventivo que pode ser percebido, apesar de não citado diretamente pelo autor, nas roupas, na estética do disco, como na relação entre acordes e letra, na qual tal proposta, para Mendes, "jamais seria aceita pela massa se não fosse imposta pela personalidade dos *Beatles*".[275] O autor reconhece em Caetano e Gil o mérito de "sentir o momento exato em que a própria massa espera que o artista não se repita",[276] mas chame atenção, que o berço da experimentação de ambos ganharia espaço, holofotes, pela sua posição já em destaque no cenário musical.

Todavia, como recorda o Torquato Neto, um dos membros da "Revolucionária Família Baiana" – apesar de não ser baiano de origem –, "poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa".[277] Portanto, um "poeta não se faz com versos, mas com o

[273] MENDES. 1968. In: Campos. 1974, p. 134, grifo nosso.
[274] THE *BEATLES*. 1967.
[275] MENDES. 1968. In: Campos. 1974, p. 135.
[276] Ibid.
[277] PORTELLA, Cláudio (org.). *Melhores poemas*: Torquato Neto. São Paulo: Global, 2018, p. 20.

risco”[278] e Caetano e Gil, nesse sentido, não só “reconhecem o momento oportuno”, mas assumem o risco, o perigo, de inventar uma nova linguagem e não se prender a ela, “andam um pouco com ela”[279].

Se Favarreto coloca em segundo plano a relação com o mundo comercial do Tropicalismo musical,[280] exaltando a importância temática e técnica das deglutições da música internacional, Caetano Veloso, ainda em 1967, não se esquiva à inquirição e, em entrevista a Augusto de Campos, pondera:

> CV – **Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais**. O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram-possibilitaram novas expressões. Esse novo processo de comunicação é presa de um esquema maior (as leis estéticas que comandam a produção musical em rádio, disco e TV nascem de necessidades comerciais, respeitos oficiais-estatais, compromissos morais etc. etc.) que representa, muitas vezes, um entrave à inovação (inovar, no sentido de ampliar o campo do conhecimento através de uma forma de arte). Livre do patrocinador, do censor, do compromisso com a mediocridade das massas, o ‘pesquisador puro’ é que irá dar saltos ousados; não sem risco, entretanto, de cair no vazio. Ou seja: de um lado, a Música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava; de outro, a Música, resguardada. Assim, se poderia pensar que o rádio, a TV, o disco, como meios de comunicação, teriam transformado a própria forma das artes por eles divulgadas, mas que esses meios, com toda a força que eles tinham, trariam em si mesmos o freio às inovações. **Creio, porém, que a possibilidade do meio novo exigir a forma nova não está esgotada. Que o processo não parou. Que o conflito permanece vivo porque os novos meios de comunicação continuam a funcionar como freio e como novo**. Por exemplo: Os *Beatles* romperam esse mecanismo, mas só o conseguiram através do poder adquirido através do disco. Eles deram uma virada que eu mesmo não sei onde vai dar.[281]

Portanto, para Caetano Veloso, haveria uma espécie de duplo movimento, na relação arte e indústria cultural, no qual, na sua perspectiva, os meios de comunicação como rádio, televisão e os próprios discos proporcionariam uma maior amplitude de alcance dos produtos musicais, ao mesmo tempo que de tal contato, de tal relação entre público, patrocinador e compositor, nasceriam dispositivos também restritivos e a necessidade de atender suas demandas, de endereçar o produto de modo a se ter larga difusão e, por conseguinte, propiciar um retorno financeiro desejado.

Entretanto, o ponto alto dessa fala de Caetano talvez seja perceber que estar fora desse circuito comercial também não parece ser a solução, afinal, “o pesquisador puro, que irá dar

[278] PORTELLA, 2018, p. 20.
[279] CAMPOS, 1974, p. 207.
[280] FAVARETTO, 2000, p. 47-48.
[281] CAMPOS, 1974, p. 199-200, grifo nosso.

saltos ousados", guardaria o risco de "cair no vazio", de produzir um produto resguardado a uma dada classe de sujeitos,[282] pensamento este que encontra consonância também quando Gilberto Gil, em debate organizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP, em 1968, exclama: "E nós estamos aqui para vender. Não fomos nós que fizemos de nossa música mercadoria. Mas ela só penetra quando vendida".[283] Por conseguinte, Caetano e Gil transparecem o entendimento de que poesia e política não deveriam estar dissociadas das possibilidades advindas dos novos recursos técnicos e meios de divulgação, mas que sua ideação estaria calcada em utilizar-se dos meios disponíveis para redescobrir o Brasil, ou seja, a proposta de suas músicas seria justamente aliar experimentalismos no campo da estética, estilo musical, com criticidade, com transformação social.

Isto faz com que André Bueno, em seu texto *Um poeta não se faz com versos* lançado em 1984,[284] perceba no movimento tropicalista um novo impulso contra o "velho mito de separar a poesia da política, a imaginação criadora do exercício prático do poder".[285] Para o autor, tal separação não encontra lastro somente nas forças reacionárias, mas se alastra como tendência entre os diversos setores sociais, constatando que "na década de 70 esse mito rolou firme: estudante estudando, poeta poetando, etc. é conhecida essa estratégia, sempre reacionária, de isolar, criar compartimentos estanques, para melhor exercer a tirania, até os maquiáveis da província sabem disso".[286]

Logo, André Bueno coloca em perspectiva a própria ideia de que impulso artístico e política não se uniriam, percebendo nesse mito uma forte tendência fascista de compartimentalização social, de estancar os diálogos, as aproximações, um mito que estaria tão enraizado no cenário brasileiro que não seria defendido apenas por um grupo político, mas que se alastraria pelas diversas esferas sociais, dividindo alas políticas e artísticas. A função da "poesia" no discurso de André Bueno é utilizada como metáfora à experiência artística, na qual a divisão com a esfera política se está definida claramente, encontra vez nos cerceamentos, no descrédito de impulsos que fogem as estruturas aceitas, consagradas de se fazer protestos, reivindicações, de se fazer política, que faz com que Bueno conclame que "ao contrário dos

[282] CAMPOS, 1974, p. 199-200.
[283] GIL, Gilberto. et al. Debate na FAU. Folha da Tarde. São Paulo: 1968. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 130.
[284] BUENO, André. Um poeta não se faz com versos. 1984. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinicius Alves (org). *Torquato Neto*: um poliedro de faces infinitas. Teresina: EDUFPI, 2016, p. 21-35.
[285] Ibid. p. 32.
[286] Ibid.

vários críticos que, redundantemente, tentam separar a poesia e a política no *Tropicalismo*, seria muito fácil mostrar o desejo de transformação social em várias letras tropicalistas".[287]

O *Tropicalismo* surgiria, para o autor, como um movimento que consegue "agitar a cena" cultural brasileira, unindo poesia e política, arte e crítica social, aparecendo como a possibilidade de aproximar essas diversas estruturas compartimentalizadas no seio social pelo impulso fascista, seria a possibilidade de criação de uma nova sensibilidade aliando arte, sexualidade, prazer, política etc., de uma nova prática tanto política quanto cultural, de uma nova forma de se existir em sociedade. O que justificaria para o escritor a própria repressão alargada a partir de 1968 aos artistas[288] e à produção cultural brasileira, realizando um corte, uma interrupção, das forças criadoras de uma nova organicidade cultural e social. O que encontra consoante nas palavras de Schwarz:

> Se em 64 fora possível a direita 'preservar' a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.[289]

Assim, com o entendimento de Schwartz sobre o progressivo reconhecimento por parte do regime ditatorial acerca do potencial subversivo de tais manifestações culturais, tendo seu ápice em 1968 com o AI-5 e sua "caçada às bruxas" para, segundo o trecho antes citado, "liquidar a cultura viva do momento". Isto permite atentar para o fato de que o autor não estaria considerando apenas o eixo musical em tal proposição, pois a referida "cultura viva do momento", que estaria sob uma "morte anunciada", contemplaria na realidade outros lastros culturais, o que é amparado no próprio trecho acima, quando o público a ser caçado pelo regime são o dos "melhores filmes", "melhor teatro", "melhores livros" e não só das "melhores músicas".[290]

Independente do direcionamento subjetivo que poderia se atribuir através do qualitativo "melhor", se seria este ou aquele estilo, gênero, referidos como tais, o que Schwartz clarifica é a própria centelha da reflexão de que o próprio *Tropicalismo*, que encontra seu estandarte no seio musical, sua potência e sua penetração através do lastro do grupo dos baianos, como vimos até então, na realidade, não se restringiriam somente a esta mesma dimensão musical. O

[287] BUENO. 1984. In: CASTELO BRANCO; CARDOSO, 2016, p. 23.
[288] Ibid. p. 33-34.
[289] SCHWARTZ, 1978, p. 63.
[290] Ibid.

tropicalismo musical não é, portanto, a única expressão das movimentações que incorrem e são atribuídas à dada alcunha tropicalista, compreensão defendida por Torquato Neto em 1971 ao afirmar que:

> **Eu prefiro chamar *Tropicália*. 'Ismo' enquadra o negócio demais, nem corresponde mesmo ao que a gente estava querendo**. Nós começamos o movimento na música, que refletiu em todas as manifestações da cultura brasileira. **No cinema, o próprio Glauber** definiu a tendência do cinema novo como tropicalista, citando inclusive a fonte da revolução ao receber a informação nova sem preconceito, e utilizá-la dentro de uma linguagem ao mesmo tempo nacional e universal (o radinho de pilha acabou com o folclore muito tempo). **No teatro**, o movimento coincidiu com o trabalho de **José Celso e do Grupo Oficina**, principalmente quando lançamos o nosso trabalho, no fim de 1967. Na literatura, tivemos aproximação com o pessoal que desde 1956 vinham tentando renovar a linguagem da poesia. São caras que, aqui no Brasil, ninguém sabe o que têm feito, mas são de renome internacional. Nossa aproximação com eles foi fundamental e ajudou no duro no trabalho que estávamos tentando fazer.[291]

Torquato Neto não é único que recusa o *Tropicalismo* em favor da *Tropicália*. O próprio Augusto de Campos reitera sua defesa:

> Nem todos estão entendendo a atuação do grupo da *Tropicália* (**Prefiro falar em *Tropicália*, em vez de Tropicalismo**, como sempre preferi falar em Poesia Concreta em lugar de Concretismo). **'Ismo' é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historizá-los e confiná-los**.[292]

As passagens de Torquato Neto e Augusto de Campos se coadunam no sentido de entender que as movimentações, seja na esfera musical, seja em outras margens, não seriam restritas ou alinhadas sob uma mesma proposição estética e argumentativa. Pensar em termos de "tropicalismo", além de reverberar a sombra do "Solar de Apipucos", das ideações freyrianas – que o próprio grupo baiano e seus adeptos são intimados a responder sobre as suas diferenças, no antes citado "Debate da FAU",[293] em 1968 – indicia um conjunto de compositores, cineastas, artistas das mais diversas esferas que se localizam sob uma mesma bandeira.

Edwar de Alencar Castelo Branco, em 2005, problematiza a própria nomeação do movimento. Ao desconstruir os discursos produzidos em torno do tropicalismo, o autor historiciza os modos como se elaborou uma cobrança por unidade e coesão, apontada como uma necessidade advinda do próprio sistema capitalístico de dotar o movimento de

---

[291] NETO, 1971. In: COELHO, 2008, p. 254, grifo nosso.
[292] CAMPOS, 1974, p. 261, grifo nosso.
[293] GIL, 1968. In: COELHO, 2008, p. 130.

previsibilidade, ou seja, "tornar a *Tropicália* um objeto tratável dentro de um molde que garanta a captura do 'movimento' pelo sistema capitalístico".[294]

Tal processo de captura é visto por Suely Rolnik, em torno do que esta chama de "cafetinagem".[295] Operando através de conceitos freudianos e deleuzianos, Rolnik entende que o sistema vigente se engendraria não só no sentido prático da repressão, com prisões e expurgos, mas no sentido de captura e extração da "pulsão de vida" – nomeada por Freud – subvertendo sua potência original em algo não só tratável, mas alimentador dos processos vigentes, elemento que o próprio Caetano Veloso percebe ainda nos anos 1960: "[...], eu acho que a contestação da roupa que os hippies fazem realmente é uma coisa fantástica mas logo, imediatamente, o sistema adquire, assume isso, passa a vender isso também. [...]. Quer dizer, toda idéia bacana que você tem serve a eles. Essa que é a verdade".[296]

Portanto, sob protestos dos próprios envolvidos no movimento e outras armadilhas intrínsecas ao termo, a partir daqui é necessário deixarmos o "ismo" de lado e compreendermos a diversidade de gêneros e produções de uma movimentação artística e política mais ampla, que conjuga experimentação, prazer e conscientização, agora, sob o verso do estandarte musical. Todavia, as expressões de tal movimentação no campo artístico, citadas pelo próprio Torquato Neto, na passagem anterior, fazem referência ao que Frederico Coelho chega a nomear como a "Santíssima Trindade Tropicalista", fazendo menção a nomes e produções dos citados Glauber Rocha no cinema, José Celso Martinez no teatro e o próprio Caetano Veloso na música.[297]

Estes, que seriam vistos como baluartes da *Tropicália*, ao lado dos baianos, como nos lembra Frederico Coelho[298], muitas vezes são associados de forma quase que natural, automática, o que para nosso autor é algo a ser combatido:

> [...], ao contrário do que a historiografia em geral nos conta, não foi a partir de confluências pacíficas entre trabalhos revolucionários que o movimento tropicalista se formou (como afirmam todos os que apostam na relação Glauber-Zé Celso-Caetano Veloso), e sim a partir de conflitos – pessoais e entre pares – e desencontros.[299]

---

[294] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 104-105.
[295] ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 14.
[296] CAMPOS, 1974, p. 105.
[297] COELHO, Frederico. A formação de um tropicalista: um breve estudo da Coluna "Música Popular", de Torquato Neto. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinicius Alves (org.). *Torquato Neto*: um poliedro de faces infinitas. Teresina: EDUFPI, 2016, p. 39.
[298] COELHO; COHN (org.), 2008, p. 12-13.
[299] Id. In: CASTELO BRANCO; CARDOSO (org), 2016, p. 53-54.

Logo, Coelho entende que a eclosão do movimento nomeado como *Tropicália* no entremeio de 1967-1968, não representa efetivamente o processo de maturação das ideias de todos os nomes a ele alinhados. Glauber, Oiticica, José Celso possuem suas próprias trajetórias, influências e, como o próprio Coelho remonta, suas dissidências também, o que pode ser visto em seus próprios termos, através da seguinte passagem:

> [...], a aparente confluência de obras e referências não é trilhada exatamente de forma harmônica. O nome *Tropicália*, de Hélio Oiticica, tornou-se título da canção emblemática de Caetano Veloso, porém esse não conhecia a obra que tal nome batizava. Oiticica, por sua vez, torna-se grande entusiasta do movimento musical liderado pelos baianos, mas apresenta uma série de restrições ao uso indiscriminado e modista de sua obra. Já Glauber Rocha, ao fazer *Terra em transe*, não conhecia a peça *Rei da vela* de Oswald de Andrade, encenada pelo Teatro Oficina, e nem as composições de Gilberto Gil e Caetano.[300]

Nesse sentido, Castelo Branco se alinha a Coelho no entendimento de que "estudar o 'movimento tropicalista' é entender que aquelas manifestações foram inventadas como movimento coeso à posteriori, a partir de um esforço discursivo que igualou diferentes".[301] Nessa esteira, Castelo Branco ainda vai além, no esboço de uma "definição" do movimento:

> Aquilo que seria um "movimento tropicalista", portanto, é na verdade um universo multifacetado, no interior do qual habitam inúmeras virtualidades. Estas virtualidades, em diferentes níveis de intensidade, foram sendo capturadas pelo sistema como um movimento uno, condição em que passaram a habitar a opinião pública.[302]

Assim, partindo da provocação de Frederico Coelho e Edwar Castelo Branco, podemos compreender que a trama histórica erigida sobre o movimento, por mais que deixe de se utilizar do "ismo", para abarcar outras expressões e fugir ao confinamento, como levanta Augusto de Campos, e sua asfixia subsequente, acabaria por efetivar uma institucionalização de uma trajetória, de uma "verdade" a ser trilhada pelos estudos que se projetem sobre sua narrativa. Nas palavras de Frederico Coelho: "A existência de um cânone bem erigido e cultivado por outras gerações acabou por inibir os pesquisadores na busca de novas fontes e outras trajetórias do período para se entender o evento".[303]

Na esquiva da continuidade reprodutiva da "cantiga" já canonizada, nos propomos aqui vislumbrar a referida potência e diversidade de movimentações através de outros caminhos, que procuram não uma desvalorização ou substituição de "seus heróis", mas, sim, dar visibilidade

---

[300] COELHO; COHN (org.), 2016, p. 12-13.
[301] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 101.
[302] Ibid., p. 100.
[303] COELHO. In: CASTELO BRANCO; CARDOSO (org). 2016, p. 53-54.

a outras expressões que se esvaem aos trabalhos clássicos sobre as experimentações tropicalistas. Portanto, com um desvio proposital da trama clássica, ensejamos ampliar as possibilidades de estudo e compreensão das expressões da *Tropicália* e, para isso, partimos da própria viagem de Gilberto Gil à Pernambuco, momento em que uma centelha de vida e criatividade toma conta do mesmo e que o faz retornar ao eixo Rio-São Paulo com a decisão de lutar por uma nova posição da produção artística brasileira.

Retornando ao impulso revisionista de desgaste das posições bossanovistas, no ano de 1967, pouco antes do "bum" das músicas *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, encontramos na ida de Gilberto Gil e seu empresário Guilherme Araújo a Pernambuco, um estopim comum a diversos discursos sobre o nascedouro do movimento, reforçados pela própria canonização do episódio operada por Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, que nas palavras do próprio:

> *Domingo* já devia estar pronto quando Gil, que tinha deixado a Gessy Lever e se mudara com mulher e filhas para o Rio, **recebeu um convite de não sei quem em Pernambuco para fazer uma temporada de apresentações no Recife. Guilherme foi com ele. Quando os dois voltaram, Gil estava transformado**. Talvez os muitos dias longe da família – e ele era então estreante naquela solidão de viagem que excita a mente – o tivessem deixado mais sensível e receptivo aos estímulos do caráter cultural pernambucano, às insinuações da singularidade da nossa situação de brasileiros sob um governo militar que odiávamos, às contradições dos nossos projetos profissionais. **O fato é que ele chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo – e, sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência**.[304]

O convite, segundo entrevista concedida no ano 2000 por Jomard Muniz de Britto,[305] teria sido feito pelo compositor Carlos Fernando, através do Teatro Popular do Nordeste (TPN), instituição muito ligada à figura de Ariano Suassuna como *lócus* de defesa de uma "tradição nordestina", mas que, segundo o próprio Jomard, teria sido "generosa" em abrir espaço para outras manifestações, seja de nomes de grande cartaz, como Gilberto Gil e Elis Regina, mas também para grupos teatrais como o *Raiz*, que marca a cena pernambucana como um movimento de grande potência subversiva.[306] O convite e sua ligação com o TPN podem ser vistos também na obra *Tropicália: a história de uma revolução* musical, de Carlos Calado,[307] que os descrevem da seguinte forma:

---

[304] VELOSO, 2017, p. 152, grifo nosso.
[305] BRITTO, Jomard Muniz de. Uma forma peculiar de escrever e problematizar. Suplemento Cultural da CePE, [Recife], 2000. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 172-187.
[306] BRITTO, 2000. In: COHN (org.), 2013, p. 176-177.
[307] CALADO, Carlos. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 2010,

> No início de 67, logo depois de terminar as gravações de *Louvação*, seu primeiro LP, **Gil decidira aceitar o convite do Teatro Popular do Nordeste para passar o mês de fevereiro em Recife**. [...]. Voltado principalmente para o público universitário, o Teatro Popular do Nordeste desenvolvia projetos na linha dos antigos CPCs. **Promovendo uma espécie de intercâmbio de cultura popular, levava compositores e artistas de outras regiões do país para exibir seus trabalhos em Recife, tendo o cuidado de coloca-los em contado direto com o folclore e a cultura popular local**.[308]

Nesse sentido, através do excerto de Calado, podemos atentar que a viagem não fora apenas uma "passagem relâmpago" por Recife para um show, o convite se tratava efetivamente de um intercâmbio cultural promovido pelo TPN, que não deixaria de valorizar o que observava como "suprassumo da cultura nordestina". Ou seja, o convite não almejava apenas uma contribuição do sujeito convidado ao local e público, mas transparecia um sentido propagandístico de um ideal de cultura popular pensado pelo e através do TPN. A ideia de trocas culturais se fazia presente ainda na própria produção do show idealizado que, intitulado de *Vento de Maio*, pensado a partir da parceria com o próprio Torquato Neto, deveria se utilizar músicos da própria região, realizando assim a mescla entre o "local e o estrangeiro".[309] Dessa forma, a imersão de Gil no folclore e cultura pernambucana se iniciariam desde sua chegada e construção do show, sob a qual Calado comenta:

> Ciceroneado pelo compositor Carlos Fernando (autor de sucessos gravados posteriormente por Elba Ramalho), Gil descobriu um universo musical riquíssimo, que o deixou muito impressionado. Além de irem até Caruaru para ouvir a Banda de Pífaros, Fernando também apresentou a Gil as cirandas de Nazaré da Mata, tendo o cuidado de fornecer gravações de todo esse material para que o visitante pudesse se aprofundar mais nos ritmos e manifestações folclóricas. Gil retornou ao Rio de Janeiro com a cabeça fervilhando de ideias.[310]

Submerso em um caldeirão cultural que apinhava o sumo regional nordestino, a Bossa que já não era tão "nova" assim e uma profunda inspiração dos movimentos internacionais, de bandas como os *Beatles*, Gilberto Gil, seja por estar mais sensível como aponta Caetano Veloso, pelo fim do seu casamento, seja pelo tempo partilhado como empresário Guilherme Araújo – que o próprio Caetano aponta como um sujeito de grande participação na tomada de posições, ou na construção das suas movimentações no entremeio de 1967-68[311] – é tomado pela certeza de que deveria arriscar algo novo, sair da "defensiva" e assumir uma posição prática.

---

[308] CALADO, 2010, p. 97, grifo nosso.
[309] Ibid.
[310] Ibid.
[311] VELOSO, 2017, p. 153.

Uma posição tanto defronte às trincheiras da Bossa Nova *versus* Iê-iê-iê, como, de maneira mais geral, diante da necessidade de integrar-se aos mecanismos de uma indústria cultural que os levassem de fato a uma comunicação entre culturas e que chegasse a um público mais amplo, mas, ao mesmo tempo, sem perder de vista à "retomada da linha evolutiva", o norte inventivo e original indicado por mestres como João Gilberto e Tom Jobim e perdido entre cópias e fórmulas que se auto repetiam nos palcos dos festivais e programas televisivos. Nas palavras de Caetano Veloso, a tomada de posição de Gil se reflete da seguinte forma:

> Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos. Dizia-se apaixonado por uma gravação dos *Beatles* chamada 'Strawberry Fields Forever', que, a seu ver, sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a 'Pipoca moderna' da Banda de Pífanos. Por fim, ele queria que fizéssemos reuniões com todos os nossos bem-intencionados colegas para engajá-los num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados e do nacionalismo estreito. Nada disso era propriamente novo para mim, exceto que tudo viesse assim de uma vez e tão sistematizado.[312]

Não podiam mais ignorar a cultura de massas, mas ao mesmo tempo não poderiam virar seus "apóstolos", subservientes as suas leis. Entrar e sair de todas as estruturas, eis o desafio e a necessidade vislumbrada pelos baianos e instigada com o retorno de Gil. Para Calado, a grande potência vislumbrada por Gil em seu "retiro pernambucano" fora justamente esta percepção de inclusão/compreensão da música popular como um meio da cultura de massas. Ou seja, "[...], a música tinha se transformado em uma mercadoria para consumo rápido e fácil"[313] e o "resguardo" da Bossa Nova, como versara anteriormente Caetano em entrevista a Augusto de Campos,[314] não se mostrava mais dotado de sentido. Era necessário não só algo novo, mas efetivamente uma nova atitude, que encontrara nas produções de nomes como Glauber Rocha, Hélio Oiticica e José Celso Martinez, suas pistas para uma deglutição do caldeirão cultural que se formara na cabeça de Gil e em suas "reuniões de Catequese".[315]

As reuniões foram um momento prático importante para o alinhamento e definição do que ficaria conhecido como o "grupo baiano", ou, como Augusto de Campos os nomeia, à "Real Família Baiana",[316] elemento que pode ser vislumbrado na esteira da adesão do próprio Torquato Neto às novas posições diante da música e cultura brasileira em si. Frederico Coelho,

---

[312] VELOSO, 2017, p. 152-153.
[313] CALADO, 2010, p. 99.
[314] CAMPOS, 1974, p. 202-203.
[315] VELOSO, 2017, p. 161.
[316] CAMPOS, 1974, p. 172.

em seu estudo *A formação de um tropicalista: um breve estudo da Coluna "Música Popular",*[317] *de Torquato Neto*, reconhece pelo menos duas fases marcantes na trajetória de Torquato Neto. A primeira o coloca, através de suas colunas – especialmente observadas às publicadas no *Jornal dos Sports* entre 1967 e 1968 –, com uma forte postura anti-iê-iê-iê, justificada pelo autor em função do prestígio do movimento bossanovista e da sua aproximação com muitos de seus nomes. Com críticas vinculadas não só ao gênero, mas aos seus consumidores, as colunas observadas por Coelho nos trazem uma face pouco conhecida de Torquato Neto e que espanta, por seus termos e sua contundência, os leitores que conhecem apenas o estandarte mais subversivo do poeta piauiense.[318] Nas palavras de Coelho, nesse primeiro momento:

> Torquato foi um típico representante dos jovens urbanos do país, com formação universitária e experiências culturais lastreadas pelo nacionalismo e pelo intelectualismo de esquerda da primeira metade dos anos 60. **Ao contrário do Torquato que todos conhecem** – libertário e antenado com o rock e a música internacional de sua época –, **criticava com veemência as músicas de inspiração americana, não aceitava a igualdade entre públicos e demonstrava certa impaciência com as experiências do iê-iê-iê nacional**.[319]

Já sua "segunda fase", seria marcada por uma revisão de seus pressupostos e posicionamentos de tal modo de que de "anti-iê-iê-iê", Torquato Neto passa a enxergar nas músicas de Roberto e Erasmo Carlos um foco desestabilizador não só dos maniqueísmos entre gêneros, ou correntes da música nacional, mas também da própria repetição de velhas fórmulas em composições para "festivais".[320] Tal mudança, segundo Coelho, se daria em grande medida pelas próprias reuniões organizadas por Gil e Caetano em 1967, nas quais um prévio incômodo de Torquato diante de tais repetições no cenário musical, ganharia novos termos após os encontros organizados.[321] Para Coelho, "era ali que se encontrava o fim do 'bom-mocismo' e da camaradagem no seio da MPB".[322]

Assim, através dos estudos de Coelho sobre a "catequese" de Torquato e sobre sua tomada de posição diante das novas ideias que Gil e Caetano propunham, chegamos ao entendimento da importância legada à viagem de Gil a Pernambuco e seu *insight* sobre o que seria maturado e nomeado *a posteriori* como uma postura tropicalista. Seria justamente através

---

[317] COELHO. In: CASTELO BRANCO; CARDOSO (org.), 2016.
[318] Ibid. p. 47.
[319] Ibid. p. 43-44, grifo nosso.
[320] Ibid. p. 48.
[321] Ibid. p. 49.
[322] Ibid. p. 48.

de tal episódio em Pernambuco que encontraríamos, na narrativa clássica repetida em diversos estudos sobre o movimento, o ponto de distinção, de delineamento, de uma postura crítica e de demarcação do que conheceríamos como o "grupo baiano" e que irromperia no ano seguinte, 1968, já com ares de movimento organizado, a *Tropicália* urgia a partir da viagem de Gil.

A passagem de Gil por Pernambuco, tal como vimos acerca das proposições do próprio TPN, almejaria um efeito propagandístico da "cultura nordestina" através de um intercâmbio cultural. No entanto, sua passagem e imersão sobre aquele espaço não deixaria marcas apenas em Gil, mas este também legaria suas influências naquele local. É o que podemos vislumbrar de maneira mais direta através de um episódio narrado por Jomard Muniz de Britto, que, em entrevista em 2007, rememora a passagem e seu encontro com Gil:

> Foi antes do tropicalismo. A família Lyra contratou a Banda de Pífanos para se apresentar no Clube Internacional de Caruaru. A coincidência é que eu estava lá dando um curso sobre esse meu livro – *Do modernismo à* Bossa Nova – e sobre moderna cultura brasileira. Nesse curso eu era acompanhado por Geraldinho Azevedo e por duas amigas dele que cantavam. Eu tenho gravada a opinião do Gil diante da Banda de Pífanos. Tem coisas que a gente marca. Lembro da gente andando pela feira de Caruaru e eu já polemizava com o Roberto Santana, o empresário de Gil na época. O grande debate era sobre a música popular – se tinha que ser brasileira ou podia se mesclar mais com as outras influências. O Roberto era dessa linha mais nacionalista, digamos assim, e lembro que já dizia que devia ter outras vertentes. Quando Gil ouviu a banda – eu também nunca tinha ouvido – ele disse: 'Eles fazem dissonâncias ao modo deles, como coisas da música mais contemporânea, e lembram também das coisas dos *Beatles*'. Então, a opinião de Gil era nessa. Depois, ele disse que teve um insight do tropicalismo. Chegou no Rio de Janeiro falando para Caetano que, a partir dali, havia feito a ligação entre Luiz Gonzaga, a Banda de Pífanos de Caruaru e os *Beatles*. E desse caldeirão surgia a coisa da antropofagia tropicalista.[323]

"Tem coisas que a gente marca".[324] Assim, a passagem de Gil, rememorada por Jomard, parece não efetivamente "trazer o debate", afinal, como vimos no fragmento acima, Jomard fala de seu livro *Do modernismo à Bossa Nova*, lançado em 1966,[325] que já trazia o ar questionador e a necessidade de deglutição oswaldiana para o eixo musical nacional. Mas se Gil não fosse o "profeta" do debate em si em Pernambuco, certamente, sua sensibilidade e entendimento que ali, através do encontro imaginário entre a Banda De Pífanos de Caruaru e os *Beatles*, encontraria uma saída de tal entrave epistemológico, ou seja, sua passagem reforça o ambiente de discussões sobre os rumos da música nacional diante das movimentações internacionais e, propriamente, da indústria cultural em si.

---

[323] BRITTO, Jomard Muniz de. O espírito inquieto e a visão provocadora de Jomard. [Entrevista concedida a] Weydson Barros Leal. Le Mangue, 2007b. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 211-212.

[324] Ibid.

[325] Id. 1966.

Para Jomard, a tomada de posição por parte dos baianos, especialmente após o trânsito por Pernambuco, colocava a música, elemento que se efetivaria como estandarte maior de uma movimentação cultural, ao lado de outros sujeitos e experiências já vigentes em outras áreas, na qual em seus próprios termos:

> A bossa nova já estava uma coisa muito diluída, muito bolerizada. Bom, tem esse momento histórico do tropicalismo, dessa coincidência entre o Glauber ter feito *Terra em transe*; o Zé Celso monta pela primeira vez *O rei da vela*, que dedicou a Glauber Rocha, teve o Hélio Oiticica com a instalação chamada '*Tropicália*'. Então, você veja que a coisa já estava nas artes plásticas, no cinema, no teatro e veio a música. Quer dizer, isso foi um movimento especial e um momento bravo, porque estava dentro do AI-5, o movimento militar, o golpe dentro do golpe...Eles foram exilados, presos e tal.[326]

O excerto demonstra a profunda admiração de Jomard não só pelo eixo musical da *Tropicália*, mas por uma postura de vanguarda mais ampla, enxergada através dos sujeitos nomeados nas diversas esferas da arte nacional. Ponto que pode ser sentido nos próprios manifestos publicados no ano seguinte a passagem de Gil por Pernambuco e que demonstra não só a atenção dada as discussões e movimentações do grupo baiano, mas também sua deglutição diante de questões próprias enfrentadas no espaço nordestino. No tocante a tal "deglutição tropicalista" diante de suas próprias questões, se mostra revelador, a fim de alcançar nosso intento, a observação do primeiro destes manifestos, o intitulado *Porque somos e não somos tropicalistas*, fora lançado em 20 de abril de 1968 no *Jornal do Commercio* e assinado pelo próprio Jomard Muniz de Britto, o compositor de música popular Aristides Guimarães e o repórter e crítico de cinema, veiculado ao próprio jornal de publicação do manifesto, Celso Marconi.[327]

Seu conteúdo se pauta efetivamente da enumeração de nove pontos, de nove posturas e exclamações que afirmam um sentimento de não mais estar na "retaguarda", de não mais estar a "dez anos da Guanabara e a um século de Londres",[328] mas que também não esquece de seus "algozes", das questões próprias de seu espaço, especialmente relacionados às figuras de cânones da cultura nordestina regionalista, a exemplo de Gilberto Freyre e o próprio Ariano Suassuna, elementos que podem ser vislumbrados nos dois primeiros tópicos do manifesto:

> 1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?)

[326] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEAL, 2007b. In: COHN (org.), 2013, p. 212.
[327] Id.; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO,1992, p. 77-83.
[328] Ibid. p. 79.

> 2. Recusamos o 'comprometimento' com nossos 'antigos professores'. (Porque eles continuam mais 'antigos' do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).[329]

"Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província",[330] marasmo abalado pela passagem de Gil, pela influência de Glauber Rocha – amigo pessoal de Jomard Muniz de Britto e que escreve a apresentação do seu segundo livro, *Do modernismo à Bossa Nova*, em 1966,[331] apresentando não somente a obra em si, mas em maior escala seu autor – que inclusive será o primeiro a anunciar a Jomard sobre as movimentações musicais e estéticas do grupo dos baianos, que em entrevista em 1991 comenta:

> O Glauber está muito ligado, sim, à *Tropicália*. Se o Collor é o anjo exterminador da cultura, o Glauber sempre foi considerado um profeta, o anjo anunciador dos novos movimentos. Foi ele que me deu a notícia do Caetano e Gil. 'Vai surgir um grande movimento musical na Bahia que vai abalar a cultura brasileira', dizia-me.[332]

Assim, atentamos que a sintonia com os grandes nomes da *Tropicália* traria para Pernambuco e para o Nordeste um rompimento com um discurso eminentemente regional e passadista. A *Tropicália* insurge para sujeitos como Jomard, como a possibilidade de romper com "seus antigos professores" e passar da posição de receptor para ativo cultural moderno, sintonizado, com o que aconteceria mais ao sul do Brasil, assim como fora deste. Na mesma entrevista de 1991 que Jomard versa sobre a importância de Glauber como uma espécie de "profeta da *Tropicália*", exaltando a própria relevância do movimento para a região:

> **O que representou a *Tropicália*, em termos de cultura, para o Nordeste?**
> Em termos de Nordeste posso falar mais da nossa experiência, um trabalho de cultura no Nordeste, de aproximação entre três capitais nordestinas que foram: Maceió, Recife e Natal com passagem por Olinda e João Pessoa. A gente brinca que existiu um triângulo amoroso entre João Pessoa, Natal e Recife. Então este trabalho, basicamente, do tropicalismo, da *Tropicália* neste eixo que abrangia também a cidade de Campina Grande, foi uma luta contra a cultura acadêmica da época. Esta cultura estava muito ligada aos mecanismos da censura política e ideológica. A gente procurava se insurgir contra tudo isso. Essas regiões do Nordeste têm um vínculo muito grande com o passado. Um exagerado culto às tradições. A *Tropicália* representou um corte, uma ruptura com esse tradicionalismo dominante na região. Os manifestos redigidos por intelectuais do Recife, de Natal que também eram um uma ruptura com o provincianismo, diziam coisas muito fortes na época. Criticavam duramente os conselhos estaduais, federais e municipais de cultura. Diziam: 'eles não funcionam, não prestam nenhum serviço à comunidade'. Nós desejávamos a extinção destes conselhos. A gente ia contra a censura dentro das organizações estatais como a Sudene, dentro da universidade, um dedurismo na época.[333]

[329] BRITTO; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO,1992, p. 79.
[330] Ibid.
[331] Id. 1966.
[332] Id. [Entrevista concedida a] BATISTA, 1991. In: COHN (org.), 2013, p. 154-155.
[333] Ibid. p. 150-151, grifo nosso.

Logo, Jomard Muniz de Britto esboça que a *Tropicália* insurge como uma nova expressão das relações no espaço nordestino, uma nova, ou outra, condição de se existir se expressa e encontra elos, ressonâncias, em outros espaços da região. O movimento possibilita uma ligação entre as cidades da região, não mais pautada no discurso da seca, da miséria que como observa Durval Muniz de Albuquerque Júnior, professa no início do século a invenção de uma região.[334] Para ir contra o provincianismo, ou "seu marasmo cultural", Jomard e os demais assinantes do manifesto também entendiam ser necessário ir contra "seus antigos professores" e contra a censura e o "dedurismo" dentro das próprias instituições, como a própria universidade.

Nesse ponto, podemos enxergar uma diligência aos já citados Ariano Suassuna e Gilberto Freyre por seu espectro de influência cultural, enquanto símbolos de um regionalismo pulsante, no qual, especialmente no caso de Suassuna os manifestos ganham uma conotação mais destacada no cenário da época, sendo possível enxergar sua veiculação através de trechos como o seguinte:

> Então eu sempre me identifiquei com essa proposta de projeto diante do novo, desde o tempo da bossa nova, é o limite para mim. **E desde o tempo em que eu me interessava por cinema e eu era aluno de Ariano e ele não admitia o cinema como arte. Isto foi uma coisa que me traumatizou. Eu era aluno de estética**. E ele era um professor bom, um professor que me pedia opinião sobre as peças dele. E eu não gostava. Eu só gostei do Auto da Compadecida. E ele dava muita liberdade para eu dizer que não gostava**. Mas ele dizia na turma que cinema não era arte. E eu estava lendo nos meus estudos os teóricos do cinema que provaram que cinema é arte. Então isso foi um trauma realmente**.[335]

A fala de Jomard ressalta os laços com Ariano Suassuna, seu antigo professor de Estética. Suassuna, a princípio, representa um trauma na trajetória de Jomard, especialmente por sua desconsideração do cinema enquanto arte. A querela com o mestre armorial se acirra ainda em 1968, sendo possível podemos encontrar pistas sobre o ocorrido na matéria chamada *Azar tropicalista*, publicada no mesmo ano pelo jornal *Diário de Pernambuco*:

> **AZAR TROPICALISTA**
>
> Acontece que os adeptos do chamado movimento tropicalista pararam um momento pra refletir. No Recife, diante do Teatro Popular do Nordeste, um dos chefes do movimento, Celso Marconi, peso pluma, teve que enfrentar a fúria de um escrito mal visto pela nova-onda. E recebeu dois murros: 'este é para você e êste outro é para o Jomard". Antes de pensar em reagir, o líder estava agarrado pela turma do-deixa-

[334] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.
[335] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 106-107, grifo nosso.

> disso. [...]. Agora, certos adeptos do tropicalismo dizem que os líderes estão 'assuntando' os novos rumos a seguir. Entraram de peito aberto na campanha, confiados apenas no poder das idéias. Mas houve resistências, e que resistências!... Agora, indecisos, os tropicalistas consideram seriamente a necessidade de aprender jiu-jitsu e caretê, para aprimorar o seu poder de persuasão.[336]

O episódio do soco em Celso Marconi se torna um grande marco do movimento em Pernambuco, uma espécie de confirmação pública do incômodo causado pelos manifestos aos "feudos culturais" nordestinos. O episódio se aprofunda nos anos 1970, com a produção do filme superoitista intitulado *O Palhaço Degolado*, que cita diretamente o antigo professor e colega de departamento da atual Universidade Federal do Pernambuco e que, segundo Jomard Muniz de Britto, não só "saiu na medida" como foi a "resposta definitiva" ao debate.[337]

Após o filme, a sua "resposta definitiva", Jomard adota um tom menos combativo diante da figura de Ariano Suassuna, chegando a dizer em 1981, na mesma entrevista que fala sobre o trauma das aulas de estética de Suassuna, que nenhum dos manifestos se direcionava diretamente a sua pessoa: "Olha, nenhum manifesto tropicalista atingiu Ariano. Vocês não sabem não da história? Haja rum para memorialismo"[338] e ressaltando outras razões como estopim do episódio do soco, comenta:

> Bom, quem podia dar uma entrevista completa sobre isso era o Celso Marconi, mas eu acho que posso reproduzir com fidelidade. **Se não for fiel, a culpa não é minha, é do meu inconsciente malévolo**. Quando um cineasta chamado George Jonas anunciou que ia fazer um filme chamado O auto da Compadecida, baseado na peça de Ariano, Celso começou a colocar umas notas no jornal perguntando por que Ariano permitia que uma pessoa que não era identificada com a cultura pernambucana, com a obra dele, filmasse a obra dele. Que era um camarada que ninguém conhecia, que o cinema brasileiro tinha outras personalidades, pá, pá, pá. Então Celso botou uma notinha pequena. Ariano não gostou. E nas primeiras vezes que se encontrou como ele disse: 'Mas rapaz, que negócio é esse?' Celso continuou botando umas notinhas e Ariano mostrou realmente que não estava satisfeito com aquilo. De qualquer modo estava sendo questionada alguma coisa sobre ele. Aí é que começou a polêmica. Ariano escreveu um artigo no jornal de uma maneira muito violenta contra Celso Marconi em termos até de humilhação. Dizendo que Celso Marconi tinha passado como ele por generosidade, porque ele era um professor complacente. **Então o primeiro manifesto tem algumas tacadinhas contra os antigos professores**. **Mostrando o gagaismo dos antigos professores**. Não é exatamente esta palavra. Então Ariano tomou a carapuça para ele e continuou escrevendo artigos muito chatos contra Celso. Então eu fiz **dez perguntas ao professor de bestética**. A palavra bestética é uma apropriação do Oswald de Andrade, que eu estava lendo na época. Então a gente publicou isso na coluna do Celso. Ariano nunca respondeu a esse artigo meu. E o Ronaldo Gomes disse que a resposta de Ariano foi o murro que ele deu em Celso. Eu acho que isso deveria sair em uma entrevista com Celso. Bom, Celso estava com livros e discos sentado no TPN quando sai Ariano e dá um murro em Celso e diz: **'Esse é para você e esse outro é para Jomard'. E no teatro, a atriz Leda Alves gritava: 'Pode bater Ariano, que a casa é sua'.** Celso chegou lá em casa às 11 horas

[336] AZAR TRPICALISTA, *Diário de Pernambuco*, Recife, 09 de jun. de 1968, p. 03.
[337] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 104.
[338] Ibid. p. 100.

> com um caroço na cabeça. Eu estava dormindo. **Desci apavorado. E fiquei com medo. Pensei: 'Bom, Ariano vai me dar porrada, vai me matar'**.[339]

Fruto do seu "inconsciente malévolo" ou não, a entrevista resguarda contradições na fala de Jomard, onde, de partida, afirma que não direciona os manifestos à Suassuna, mas, logo em seguida, destaca uma "tacadinha contra os antigos professores" em seu artigo de "dez perguntas ao professor de bestética". Direcionado de partida ou não, o fato é que atinge o mestre armorial que não responde somente com o soco em Celso Marconi, mas com uma série de artigos que, tal como citado por Jomard no trecho acima, procura uma desqualificação seja dos sujeitos, seja da proposta tropicalista.

O fato atinge tamanha escala que em artigos tematicamente diversos, como o intitulado *Do telegrafo ao cristianismo*, publicado no mesmo ano de 1968, o assunto seria retomado.[340] Nele, Ariano Suassuna falaria muito mais de sua personalidade e religiosidade, como no trecho que o abre: "Eu nunca disse a ninguém que era humilde, modesto e bom cristão. Sou profundamente orgulhoso. Engana-se, porém, Jeová Franklin quando julga que até o dia de hoje eu vivia escondendo êste orgulho".[341] Suassuna não deixaria, porém, de comentar sobre o intento tropicalista em seu meandro, na qual ganha destaque a seguinte passagem:

> Reações como da **poesia-processo** e ***Tropicália*** têm uma valorização histórica, embora nem sempre tenham ou representem valôres estéticos. Fluem na corrente de um rio de protestos, revigorando téses que levam à compreensão do fenômeno cultural dos nossos dias.
> É natural que nessa reação nem sempre as novas gerações possuam a capacidade de renovar através de uma análise histórica. É difícil atender aos reclamos de uma necessidade histórica e estética como o fêz André Breton com o surrealismo. Ou buscar entre filósofos e pensadores uma norma de comportamento como o fizeram Sartre, Camus e outros, assim como Jaspars, quando criou uma nova perspectiva de doutrina dentro do campo psiquiátrico. A ação de protesto sem raízes históricas e estéticas apenas define uma imaturidade doutrinária.[342]

Iniciando com grifo nos nomes "poesia-processo e *Tropicália*", Suassuna indica o intento inicial do artigo e, tal qual Jomard, não deixa de dar suas próprias "tacadinhas"[343] contra os tropicalistas. No artigo, Suassuna realiza uma desvalorização mais ampla, atacando tanto os sujeitos, por sua "falta de capacidade" de uma renovação estética e política que inclua uma análise ou "raiz histórica", como das próprias propostas tropicalistas, que revelariam apenas uma "imaturidade doutrinária". O orgulho destacado por Suassuna sobre sua personalidade na

---

[339] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 103-104, grifo nosso.
[340] SUASSUNA, Ariano. Do telegrafo ao cristianismo. *Diário de Pernambuco*. Recife, 02 de maio 1968, p. 01.
[341] Ibid.
[342] Ibid.
[343] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 103-104.

abertura do artigo, não deixa de ser comentado por Jomard Muniz de Britto que, em entrevista a Aristides Oliveira, em 2012, na qual destaca a transformação de sujeitos como Ariano Suassuna em "instituições", sofrendo uma espécie de canonização, e reforça que "[...], o problema não era só as personalidades, mas a 'egolombra'... de Ariano ou do Gilberto...".[344]

Logo, seja pela "egolombra" de Ariano Suassuna, ou pela "imaturidade doutrinária" dos tropicalistas, as trincheiras formadas pelo debate que marcaram a cena cultural pernambucana entre os anos 1960 e 1970, com diversos ataques, respostas e contrarrespostas, permaneceram. Nesse ínterim, os tropicalistas pernambucanos adquirem grande visibilidade da mídia regional e abrem espaço na "província" para outras movimentações e condições de se existir que fogem ao ideal regionalista.

São particularidades como as questões de embate diante do movimento regionalista, com discussões com Ariano Suassuna e outras mais com Gilberto Freyre, que fazem com que os manifestos e as movimentações tropicalistas em Pernambuco ganhem contornos próprios, com seus próprios heróis e algozes, além de sua própria cronologia, que pela vigência de filmes como *O palhaço Degolado*, em 1977,[345] demonstram uma não fixação nos anos 1967 e 1968, o que faz com que ganhe força uma outra nomeação do movimento, a chamada *Pernambucália*, nome que ganha destaque em livros de Jomard Muniz de Britto, onde se é perceptível pelo menos, desde 1982, com o chamado *Terceira aquarela do Brasil*[346] e que é reconhecido pelo próprio Caetano Veloso, em 1999, no artigo intitulado *Dostoiévski, Ariano e a pernambucália*, publicado em novembro daquele ano pela *Folha de São Paulo*.[347]

O artigo de Caetano Veloso nos revela que as querelas entre Ariano Suassuna e os tropicalistas pernambucanos ganham tamanho destaque que não se encerram nos anos 1960-1970, encontrando novos capítulos em 1999, quando o dramaturgo lança outros de seus artigos, desta vez intitulado *Dostoiévski e o mal*, publicado pela *Folha de São Paulo*[348]. No artigo, divulgado em setembro daquele ano, Suassuna, tal qual o artigo de 1968, faz nova associação entre o Cristianismo e a *Tropicália*, com especial desvalorização dos pressupostos desta última. Em suas palavras:

---

[344] OLIVEIRA, Aristides. Jomard Muniz de Britto ou Inquérito Cultural Doméstico: sob protestos do próprio. *Desenredos*, Teresina (PI), ano IV, n. 13, abr./maio 2012, p. 06.

[345] O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977. 9min 22s, son. Color.

[346] BRITTO, 1982, p. 49-52.

[347] VELOSO, 1999.

[348] SUASSUNA, Ariano. Dostoiévski e o mal. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 de set. de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2809199907.htm>. Acesso em: 16 fev. 2023.

> Até o dia em que, lendo Dostoiévski, encontrei uma frase de Ivan Karamazov, que dizia: "Se Deus não existe, tudo é permitido". Descobri, na mesma hora, que as normas morais ou tinham um fundamento divino, absoluto, ou não tinham qualquer validade, porque ficariam dependendo das opiniões e paixões de cada um.
> Entretanto, como tudo o que o personagem dostoievskiano dizia, a frase de Ivan não continha nem uma afirmação nem uma negação: lançava somente uma dúvida; uma ambígua dúvida da qual Sartre viria a fugir, afirmando: "Deus não existe, e, portanto, tudo é permitido". Eu, porém, apesar da minha extrema juventude, tirei da frase de Ivan a consequência contrária: "Vejo que nem tudo é permitido; então, Deus existe". E, daí por diante, procurei ajustar minha vida e minha arte pela convicção a que chegara.
> **É por isso que sempre considerei irresponsáveis e mal formulados tanto o princípio amoral estabelecido por Sartre quanto o lema leviano e tolo que os tropicalistas herdaram do movimento parisiense de 68: "É proibido proibir"**.[349]

Desta vez, sua "tacadinha" ao intento tropicalista teria outro endereçamento, deixando os pernambucanos e se dirigindo de maneira mais direta a Veloso, através da crítica ao lema tropicalista "é proibido proibir", utilizado pelo baiano em 1968. O artigo de Ariano Suassuna não demoraria a encontrar resposta, desta vez, pelo próprio Caetano Veloso, em novembro do mesmo ano, e pelo mesmo jornal, o *Folha de São Paulo*. Assim, no lastro de uma "resposta", insurgiria o antes citado artigo *Dostoiévski, Ariano e a pernambucália*, na qual o baiano sai em defesa de seus pressupostos e reconhece a própria trajetória de embates no espaço pernambucano, ressaltando sua visibilidade e particularidades diante das movimentações tropicalistas. Caetano Veloso descreve seu contato com o artigo de Suassuna da seguinte forma:

> No final da longa, entusiasmante e cansativa excursão que acabei de fazer pelo Brasil, li, num avião, um artigo de Ariano Suassuna em que o refrão surrealista "É proibido proibir", usado por mim em uma canção de 1968, é interpretado como um argumento ateísta do tropicalismo, sendo por isso equivalente a um suposto "princípio amoral" que Sartre teria extraído da frase de Ivan Karamazov: "Se Deus não existe, tudo é permitido".
> Ariano dizia no artigo que ele próprio, superando a ilusão juvenil de "desvencilhar-se de Deus", tinha, ao contrário de Sartre, aprendido com a famosa frase dostoievskiana a seguinte lição: "Vejo que nem tudo é permitido, então Deus existe". Contava também que, num debate realizado no Recife, ele sugerira a "hipótese de um sujeito sair por aí atirando em travestis e homossexuais" como argumento contra a presunção de um "seguidor do lema 'É proibido proibir'", de que este se fundamentava numa "ética libertária do prazer", pois, se o assassino declarasse que agia assim por prazer, nós nos veríamos proibidos de proibir seus atos.
> No avião, pensei em responder. Ao chegar em casa, a fadiga e a alegria me livraram até da lembrança do artigo. Mas aí João Cabral morreu, eu fiquei muito abalado, surgiram as revelações de uma suposta conversão religiosa do poeta ao morrer, Tom Zé escreveu sobre a bossa nova e eu voltei a pensar na conversa de Ariano.[350]

Caetano Veloso explica que, ainda no avião, pensou em responder ao "mestre armorial", mas que desistira de momento. Todavia, como ele explica, outros acontecimentos o fazem

[349] SUASSUNA, 1999.
[350] VELOSO, 1999.

rememorar o artigo incômodo e pouco mais de um mês da publicação de Suassuna, Veloso lança sua versão resposta. Nesta, o artista demonstra não só conhecer a trajetória de embates entre Ariano Suassuna e os tropicalistas em Pernambuco, como ressalta sua admiração pela obra do mestre armorial, com especial menção às obras *O auto da compadecida* e o *O Romance da Pedra do Reino*. Todavia, o artigo de Ariano Suassuna necessitava de uma resposta, à "antipatia de Ariano, nunca correspondida", segundo Caetano Veloso,[351] tinha finalmente sua reação pública pelo cânone tropicalista. Veloso inicia sua defesa atentando para o fato de que ele, enquanto sujeito se diferenciava da *Tropicália* enquanto movimento, esta seria algo mais amplo e que, por tal condição, por exemplo, ele próprio ser ateu não significaria necessariamente que o tropicalismo o seja.

Outro ponto de destaque em sua defesa é o retorno ao lema "é proibido proibir", alvo de ataques de Suassuna e que, segundo ele, poderia justificar uma barbárie para além de um ateísmo intrínseco. A questão, nas palavras de Caetano Veloso:

> Mas o refrão "É proibido proibir" não carece dessas ressalvas. Ele simplesmente não pode ser tomado por outra coisa que não um paradoxo irreverente, a menos que se parta de uma atitude intelectualmente desonesta. De qualquer forma, mesmo que, pérfida ou ingenuamente, tentemos tomá-lo ao pé da letra (mas como, se ele é uma letra que emenda o pé na cabeça e não pára de girar?), da idéia de proibir todas as proibições não se deduz necessariamente o ateísmo. [...]. A esse respeito, o que podemos dizer de mais definitivo sobre uma moral sem Deus é que toda moral é humana, mesmo a moral teológica".
> Quando cita diretamente a frase de Ivan é para observar: "Dostoiévski escreveu: 'Se Deus não existe, tudo é permitido'. É o grande erro da transcendência. Quer Deus exista ou não, a moral é um assunto 'entre homens', no qual Deus não mete o bedelho. A existência da moral, na verdade, longe de provar a existência de Deus, mantém-na à distância".
> Isso quer dizer que os valores morais são responsabilidade dos homens, mesmo quando eles os atribuem a Deus (acerca de quem, aliás, há pelo menos tantas divergências de opinião quanto as há a respeito de normas laicas, pagãs ou profanas). O homem primeiro decidiu reprovar o assassinato e depois botou o "não matarás" na boca de Deus.[352]

Caetano Veloso reconhece nos lemas usados em ações tropicalistas, a exemplo de "é proibido proibir", como ato de transgressão e irreverência diante dos cerceamentos morais de sua época. Segundo a digressão feita pelo tropicalista, a comentar pelas bases teóricas atacadas e usadas por Ariano Suassuna, especialmente em torno de Sartre e Dostoiévski, este desqualifica a existência de uma lei transcendente à humanidade, para o próprio "o homem primeiro decidiu reprovar o assassinato e depois botou 'não matarás' na boca de Deus".[353] Em

[351] VELOSO, 1999.
[352] Ibid.
[353] Ibid.

outras palavras, para Veloso, o mundo tal qual conhecemos é uma espécie de invenção humana, da mente do homem, sendo a própria "moral de Deus" na verdade é uma "moral humana" e que os homens devem se responsabilizar por ela. Dessa forma, a apropriação do lema tropicalista e sartriano sobre a liberdade de existência, na ponderação de Suassuna, seria desqualificado ao ponto de ser visto como uma espécie de "vale-tudo", inclusive o assassinato, o que nas palavras de Veloso seria um exercício de "agressão à história e à razão".

Caetano Veloso, em seu ato de desqualificação da escrita citada de Ariano Suassuna, não se resguarda ao próprio texto mote e comenta sua visão sobre o debate histórico entre o mestre armorial e os tropicalistas:

> O raciocínio de Ariano é um ataque insidioso contra a razão e a lógica. Imagino a cena do debate no Recife. O tropicalista pernambucano (talvez um pupilo do meu muito querido Jomard Muniz de Britto?) dizendo a Ariano que uma "ética do prazer" fundamenta a frase "É proibido proibir", e ele vindo com aquela história do sujeito que sai atirando em travestis e homossexuais e do tropicalista impedido de proibir essa matança. Quando se terá dado tal debate? Em 1968? Em 1986? Em 1995?
> O fato é que Ariano está até hoje certo de que dele saiu vitorioso. Mas mesmo o silêncio atônito do tropicalista representaria, a meus olhos, uma vitória esmagadora deste sobre ele. Porque: é proibido proibir o meu amigo tropicalista de proibir que alguém mate homossexuais só porque o meu amigo tropicalista diz que é proibido proibir. [...]. Prefiro continuar crendo que Ariano jamais desejou nada semelhante a tais crimes. Mas por que a escolha do exemplo? Certamente ele partiu da pressuposição de que o tropicalista tivesse uma simpatia por travestis e homossexuais de que ele não partilhava. (Aliás, lembro de um episódio em que Ariano conseguiu que se proibisse a representação da "Compadecida" com um homem travestido no papel da virgem, o que, na época, me fez pensar em quão pouco coerente com o amor ao "teatro clássico" era essa intolerância com atores travestidos...).
> Assim, o debate foi conduzido com má-fé. Em vez de discutir sua discussão verdadeira -isto é: se os homossexuais enquanto tais são dignos de irrestrita aprovação moral-, o tropicalista pernambucano se viu levado a discutir a lógica de uma frase que foi criada como exercício de destruição da própria lógica.
> Se digo que sua verdadeira discussão seria aquela, é por causa do exemplo escolhido por Ariano.[354]

Progressivamente ao longo do artigo, seu autor aumenta o tom crítico e passa não só a questionar uma "homofobia" em Ariano Suassuna em função do exemplo escolhido – o "assassinato de homossexuais" e uma recusa lembrada por Caetano Veloso de atores travestis interpretarem papéis religiosos em peças – como forma de desqualificar seu próprio projeto estético de arte armorialista que, segundo ele, encontraria ainda na Bossa Nova e seu rigor metódico o seu "opositor natural". Nesse sentido, Veloso compreende o artigo de Ariano Suassuna como um "ato de má fé" que parece falar muito mais de seus "ranços" e preconceitos, da personalidade e indisposições de um sujeito que se julgava vencedor na esteira dos debates

[354] VELOSO, 1999.

pernambucanos – representado pela própria referência de Caetano Veloso a Jomard Muniz de Britto –, mas que no fim sofreria uma "derrota esmagadora", mesmo que os tropicalistas "ficassem em silêncio", pois a "derrota" viria das próprias mãos/palavras de Suassuna, que revelariam um profundo incômodo com o diferente, com aquilo que não encontraria semelhante em sua visão de mundo, de arte, com aquilo que não conseguiria reger em seu próprio "feudo cultural". O debate revigorado em 1999 entre Ariano Suassuna e Caetano Veloso nos leva a compreensão de que o fim datado da *Tropicália*, em função das prisões e exílios pós-1968, não seria o "fim" em sua plenitude, já que o debate continuaria vigente, sempre ganhando novos contornos e posicionamentos de seus participantes.

Para a compreensão da emergência do intento tropicalista em Pernambuco se fez necessário, por um lado, elaborar uma análise acerca da trajetória desse movimento desde sua narrativa clássica de nascimento até uma abertura a outras possibilidades de movimentações "sob o verso do estandarte". A narrativa clássica, vislumbrada sobre um debate de autores de época, como Augusto de Campos, Roberto Schwartz, Celso Favaretto, entre outros, nos ajudam a compreender movimentações internacionais e nacionais, tanto no seio artístico como político em si.

Tais movimentações, abrem em espaço ao longo do trabalho para outras experiências, debates e questões que, vislumbradas aqui em torno de movimentações como as de Jomard Muniz de Britto – sua participação em manifestos publicados, sua relação de embate com grandes nomes do "feudalismo cultural nordestino" –, se ligam ao intento tropicalista que se desenvolve também através de nomes pouco conhecidos e problemas próprios de seu espaço, merecendo inclusive um nome próprio a ser reconhecido por Caetano Veloso como *Pernambucália*. Por outro lado, ainda para compreensão desse segmento específico do movimento, cabe observar quais as esgrimas específicas que os tropicalistas pernambucanos, sobretudo Jomard Muniz de Britto, travavam em suas iniciativas posteriores.

2.2. "Casa-grande de detenção da cultura": Jomard Muniz de Britto e os cerceamentos culturais nos porões da ditadura

O passado é lição para se meditar,
Não para se reproduzir.

Mário de Andrade*, Paulicéia Desvairada,* 1922.

No tópico anterior, atentamos para a construção de uma linha de sentido das bases e movimentações sobre o nascedouro e idealização da *Tropicália*, ao passo que a interligamos a

uma outra "lente de estudos", que se focaliza no espaço pernambucano. Vemos então, a partir do episódio vivido por Gil neste espaço, a emersão de um debate sob o lastro cultural se enviesar pelas décadas de 1960 e 1970 na esfera pernambucana, chegando a dimensões que reverberam décadas depois a nível nacional, como no caso dos artigos de Ariano Suassuna e Caetano Veloso em 1999.

Todavia, ao longo das entrevistas citadas e dos manifestos assinados por Jomard Muniz de Britto, podemos observar um outro direcionamento, para além dos embates com seu antigo professor de estética, Ariano Suassuna. Vemos a repetida menção à figura de Gilberto Freyre, seja pela expressão de um regionalismo "luso-tropical", no manifesto *Porque somos e não somos tropicalistas*, de 1968,[355] ou pela sua "egolombra", sua institucionalização, como na entrevista concedida à Aristides Oliveira, em 2012,[356] ou, ainda, pela menção a ir contra um "dedurismo na época" nas instituições, especialmente nas universidades, na entrevista à Djalma Batista, em 1991.[357] Jomard Muniz de Britto revela um ranço, que encontraria ápice ou resposta direta em *O Palhaço Degolado*, mas que, como podemos ver através de suas produções mais recentes, não encontra realmente sua "resposta definitiva" com o filme em 1977.

Nesse sentido, o presente tópico objetiva compreender e se aprofundar na configuração de uma contracultura no Recife entre as décadas de 1960 e 1970, através de parte das produções e críticas realizadas pelo nosso personagem central, Jomard Muniz de Britto, especialmente dirigidas à Gilberto Freyre, pensadas como representações de um debate cultural vigente na cidade. Portanto, pensar a relação entre Jomard e Freyre é visto aqui como uma chave de leitura para entender outros traços, outras margens da movimentação contracultural e suas relações, com a universidade, com a repressão ditatorial, que permeiam os anos 1960-70 e contribuem para a especialização da *Tropicália* no espaço pernambucano e, assim, à legitimação de uma outra trajetória neste espaço, que ganharia nomeação *a posteriori* como *Pernambucália*:

> Durante as recentes comemorações de seu centenário, constatamos o fantasma da presença de Gilberto Freyre sobre nós. Todos nós, gilbertianos? Valeria o enigma do superlativo em fantasmal, além dos bens e dos males da inveja. [...]. No plural das singularidades. Pelo corpo dos contentes ou coro dos desalmados.[358]

[355] BRITTO; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO,1992, p. 79.
[356] OLIVEIRA, 2012, p. 06.
[357] BRITTO. [Entrevista concedida a] BATISTA, 1991. In: COHN (org.), 2013, p. 151.
[358] BRITTO; DANTAS. 2002b, p. 181.

Em 07 de maio de 1999, o Decreto n° 21.403 do Governador do Estado do Pernambuco, Jarbas de Andrade Vasconcelos, declara o ano vindouro de *Ano Gilberto Freyre*.[359] O decreto visa o reconhecimento do filho ilustre e seus préstimos ao estado, estabelecendo ainda providências como a constituição de uma comissão para a realização das devidas comemorações dos 100 anos do Mestre dos Apipucos. O centenário freyriano, amparado no decretado ano em sua homenagem, reforça o clima de discussões, rememorações e divergências sobre a trajetória de tal intelectual multidisciplinar. O contexto instaurado parece revolver antigas mágoas e críticas em Jomard Muniz de Britto, leituras estas que encontram na conformação da coletânea, organizada por ele em parceria com a professora Drª. Elisalva Madruga Dantas, nomeada de *Interpenetrações do Brasil: encontros e desencontros*.[360]

A obra, lançada em 2002, reúne uma diversidade de autores, situação que a professora Elisalva Dantas apresenta como uma tentativa de percorrer a trajetória crítico-literária, os diversos temas por Freyre destacados. Todavia, Jomard Muniz de Britto parece se utilizar da obra como uma espécie de válvula de escape de um grito que ecoou no Recife, 25 anos atrás: "Até quando?", bradava o palhaço degolado.[361] O capítulo escrito por Jomard Muniz de Britto revolve o clima de louvações, parodiando até o subtítulo da coletânea, "*encontros e desencontros*", que se transforma em "*Crueldades e confraternizações*", título principal de sua escrita neste trabalho. Jomard Muniz de Britto fecha a coletânea com uma crítica ácida, irônica e de sumária denúncia ao mito freyriano ou ao "fantasmal",[362] espectro de grandeza que paira não só sobre o Recife-PE, mas principalmente, na invenção de um discurso nordestino.[363]

Gilberto Freyre é reconhecido nacionalmente e internacionalmente, especialmente pela obra *Casa-Grande & Senzala*[364]*,* publicada originalmente no ano de 1933. Todavia, Freyre povoou anos antes o imaginário do espaço recifense, especialmente sob o ímpeto do chamado movimento regionalista de 1925. A partir de um conjunto de experiências movidas por folcloristas e intelectuais, dentre eles figuras como Luiz Câmara Cascudo e o sempre homenageado Joaquim Nabuco, aristocrata e mártir político abolicionista,[365] que ganham corpo

---

[359] PERNAMBUCO, Decreto n° 21.403, de 07 de maio de 1999. Declara ano Gilberto Freyre o ano de 2000 e dá outras providências. Disponível em:< https://leisestaduais.com.br/pe/decreto-n-21403-1999-pernambuco-declara-ano-gilberto-freyre-o-ano-de-2000-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 03 de abr. de 2022.

[360] BRITTO; DANTAS, 2002b.

[361] BRITTO, 1977.

[362] BRITTO; DANTAS, 2002b, p. 181.

[363] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.

[364] FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

[365] Um exemplo de tal homenagem durante o ápice do movimento regionalista é o retrato feito pelo próprio Gilberto Freyre em sua obra *O Nordeste*. Joaquim Nabuco aparece enquanto parte de uma aristocracia "bondosa", sendo símbolo e mártir político abolicionista para Freyre. Ver: FREYRE, 2004. p. 36.

a partir da publicação do *Livro do Nordeste*, em 1925, organizado por Gilberto Freyre e da efetivação do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, no dia 07 de fevereiro de 1926.[366] Segundo o autor Nilo Pereira, que elabora o prefácio da coletânea, intitulada *Tempo de Aprendiz* – que reúne os artigos publicados por Freyre entre 1918 e 1926, no jornal *Diário de Pernambuco* – afirma em relação ao livro:

> [...], adolescente e jovem já inserido nos problemas do mundo, sentindo toda a vibração que as novas legendas do século traziam, organiza Gilberto Freyre a edição especial da comemoração do centenário do *Diário de Pernambuco* em 1925, dando ao livro que então imaginou uma estrutura regional que se exprime no próprio título: *Livro do Nordeste*. [...]. O *Livro do Nordeste* é a expressão de uma mentalidade nova que Gilberto Freyre trazia para o jornalismo, para as letras, para o pensamento brasileiros. Os ensaios publicados nessa histórica edição são ainda hoje a prova de que o orientador de tão importante celebração se voltava para uma visão pluralista do Nordeste, despertando estudiosos, pesquisadores, críticos, historiadores, cientistas sociais, jornalistas, cronistas, para a compreensão geral de uma problemática que começava a ser entendida de modo diferente. O Nordeste não era apenas a região euclidianamente trágica. Oferecia uma gama de conhecimentos, investigações, prospecções capazes de mudar a face das antigas concepções dramaticamente irreversíveis. [...].[367]

Nilo Pereira destaca em sua fala um livro que, para sua época, vinha encabeçar um novo movimento, o movimento regionalista do Nordeste, um espaço que, com Freyre, pluralizaria sua identidade e tece muitas das partes que compõe o "cartão-postal nordestino". Assim, podemos observar o destaque que Nilo Pereira dá a Freyre enquanto um sujeito que mudaria a imagem do espaço, transformaria o que seria uma identidade indesejada, destacada no trecho "euclidianamente trágica", em prol de uma exaltação plural e moderna, à moda de Freyre. Nilo Pereira continua sua discussão de modo que chega em uma espécie de romantização, ou heroicização de Gilberto Freyre, ao passo que realiza uma comparação entre o Congresso Regionalista de 1926, organizado por Freyre e a Semana de Arte Moderna de 1922, na qual, sob suas próprias palavras:

> O Congresso reunia três temas fundamentais: o regionalismo, o tradicionalismo, o modernismo. Se muito me atrevo na especulação do assunto, que ainda não encontrou o seu exegeta mais profundo, direi que o modernismo saído do Recife – o modernismo de Gilberto Freyre – teve maior amplitude do que a Semana de Arte Moderna de São Paulo.[368]

---

[366] FREYRE, Gilberto. *Tempo de aprendiz*: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). Organização José Antônio Gonsalves de Mello; prefácio Nilo Pereira; apresentação Geneton Moraes Neto. São Paulo: Global, 2016, p. 595.
[367] FREYRE, 2016, p. 25.
[368] Ibid. p. 26.

A princípio, não nos cabe entrar na condição meritória do relato de Nilo Pereira ou argumentar se esse ou aquele movimento teve maior amplitude ou significação. O que nos interessa é que o autor exalta um incômodo, incômodo este que se torna mais claro quando o analisamos à luz dos argumentos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior[369], quando pensa que o Nordeste e seus viventes não surgem ao acaso, espontaneamente, mas por um jogo de discursos, por processos de mediação que atendem aos desejos e necessidades de um tempo. No caso de Freyre, a transferência do eixo-econômico do centro açucareiro para o Sudeste promove a decadência de uma aristocracia letrada, descendente e saudosa dos louros da fartura dos engenhos, sendo a escrita de Freyre, neste ímpeto, uma releitura do polígono das secas, recapturando o "Nordeste gordo, de terras gulosas e ricos engenhos", retrato este que se transforma em um dos discursos comuns sobre a região.[370]

Como podemos perceber em torno de seus defensores, tal como Nilo Pereira, a escrita de Freyre se institucionaliza como uma, ou mesmo, a imagem do Nordeste a partir do início do século XX, de modo que tanto suas obras, como sua presença, pairam sobre a região discursivamente inventada. O discurso de exaltação da obra de Freyre não deixaria de ser reforçado pelo próprio sujeito que, em entrevista ao cineasta Geneton Moraes Neto, que abre o próprio livro *Tempo de aprendiz*, autoproclama sua "genialidade":

> **Geneton M. N.:** Mas o senhor, afinal, admite que é vaidoso?
> **Freyre:** Admito. Eu próprio admito que sou vaidoso.
> **Geneton M. N.:** De onde vem, então, essa vaidade? O senhor admira o trabalho que fez, considera-se um gênio?
> **Freyre:** Eu me considero um gênio. Você toca agora numa palavra... Sílvio Rabello, num livro que escreveu a respeito de cartas que ele organizou e prefaciou, registra o que ouvi de um íntimo meu, quando acabei de escrever *Casa Grande & Senzala*: "Este livro ou é de um idiota ou é de um gênio".
> **Geneton M. N.:** Acertou na segunda alternativa...
> **Freyre:** Não sei. Agora, você conclua... Mas que eu considero realmente a minha obra excepcional e a minha criatividade no plano da genialidade, eu considero.[371]

Entretanto, a autoproclamação de genialidade de Freyre não seria puro diletantismo para com sua trajetória intelectual, a bem verdade é quando conhecemos mais a fundo quem seria seu entrevistador, o jornalista e cineasta Geneton Moraes Neto, podemos entender que Jomard Muniz de Britto não era o único a travar confrontos, a se indispor com a figura de Freyre. Nosso entrevistador, tal qual nosso personagem principal, também atua no entremeio dos anos 1970, com a produção de filmes em Super 8, se destacando justamente por que:

---

[369] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.
[370] FREYRE, 2004.
[371] Id. 2016, p. 16-17, grifo nosso.

> [...], Geneton faz o que chama de 'filmes de cidade, de passeio': *Recife, I love you* (1975), *Tudo, tudo* (1975) e *Verão, veredas* (1976), filmando no Rio de Janeiro. Ele aproxima os dois primeiros, realizados em Recife e Salvador, respectivamente: 'A diferença é que *Recife*, *I love you* é pontuado por umas imagens da estátua de Joaquim Nabuco, na praça Joaquim Nabuco. E o filme da Bahia é pontuado pela estátua de Castro Alves. É uma colagem, aquilo de pegar a câmera, ir para a rua filmar e ver o que acontece'.[372]

Assim podemos encontrar semelhanças a proposta de Moraes Neto, no próprio filme jomardiano *Recinfernália* (1975) analisado no primeiro capítulo deste trabalho, ao passo que vemos cenas e colagens a registrar sob outros ângulos a movimentação do Recife da época. Moraes Neto resguarda, assim, uma estética muito próxima daquilo que o próprio Torquato Neto defendia para com o cinema *underground* no início dos anos 1970:

> Pegue uma câmara e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão, fotografe, guarde, curta, documente. Vamos enriquecer mais a indústria fotográfica. Mas pelo menos assim, amizade: documentando, fotografando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre por aí com o olho em punho, a câmera pintando na paisagem geral brasileira. [...]. Invente. Uma câmera na mão e o Brasil no olho [...].[373]

"Invente. Uma câmera na mão e o Brasil no olho",[374] relação de proximidade percebida não só pelo intento cinematográfico, mas também na sua escrita, que Luciana Corrêa de Araújo, não deixa de perceber as suas semelhanças com o piauiense, especialmente com os escritos críticos e provocativos de sua coluna *Geléia geral*, no jornal carioca *Última hora*.[375] Todavia, no tocante a relação com o Mestre do Apipucos, vemos que suas dissidências se mostram intrínsecas às suas obras, ou seja, não vemos produções que tratam efetivamente da problemática como sua questão principal, mas aparecem como no filme intitulado *Um panfletário a favor do futebol* (1978), dirigido por Moraes Neto e que apesar de ter como mote uma crítica as generalizações da época sobre o futebol ser "apenas" um fator de alienação social, vemos que nosso diretor não deixa de lançar sua provocação direta a Freyre, quando conclama:

---

[372] ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Dançar sobre as ruínas: os filmes superoito de Geneton Moraes Neto. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. 3 ed. Teresina: Cancioneiro, 2021, p. 57.

[373] ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os Últimos Dias de Paupéria* (organizado por Ana Maria de Araújo Duarte e Wally Salomão). São Paulo: Max Limonad, 1982, p. 28.

[374] Ibid.

[375] ARAÚJO. In: CASTELO BRANCO, 2021, p. 54.

"A bola nunca foi o desatino brasileiro. O muro que divide a geral da arquibancada é que é x do problema. O resto é Gilberto Freyre."[376]

Assim, quando retornamos à entrevista em si, não podemos deixar de notar marcas de um confronto, de um "ranço" construído décadas antes e do por quê a obra *Tempo de Aprendiz*, antes citada e prefaciada por Geneton Moraes Neto com o texto intitulado *O intelectual que se olhava no espelho e enxergava um gênio*, tem como abertura um aviso do próprio:

> Caro leitor, trate este volume com cuidado. Porque os artigos do *Tempo de aprendiz* foram escritos por um gênio autoproclamado quando ele ainda era um jovem em seus verdes anos. 'Gênio autoproclamado?' – perguntará o leitor imaginário, com o dedo indicador estendido, sobrancelhas arqueadas e um ar de sincero espanto. 'Que história é essa?'
> Aos fatos, pois.
> Ouvi do maior sociólogo brasileiro, Gilberto Freyre, duas confissões que fariam a alegria dos redatores de manchetes. Primeira confissão: a avó de Freyre morreu certa de que o neto era débil mental. Sim: débil mental de pai e mãe! Motivo: o menino chegou aos oito anos sem saber ler ou escrever. Segunda confissão: já octogenário, o próprio Freyre se declararia o único gênio vivo do Brasil, em resposta a uma 'provocação' que lhe fizera. Sim: um gênio autoproclamado.[377]

Com o "aviso" de Moraes Neto, podemos entender que a "provocação" como o mesmo cita como motivo da autoproclamação de Freyre, não deixa de ter raízes profundas nos debates culturais recifenses da segunda metade do século XX. Entretanto, apesar do nosso próprio entrevistador reconhecer a presença em si mesmo do que chama de "espírito de porco" que estaria "presente em todo repórter que se preza", em referência a provocação e usufruto das "confissões" de Freyre, o mesmo reconhece que "poucos intelectuais poderiam fazer tal declaração, diante de uma câmera, sem provocar risos de escárnio. Freyre podia. E fez."[378] Não podemos precisar afinal as intencionalidades de Freyre com a sua resposta à provocação feita por Moraes Neto, mas com a escrita do próprio, podemos entender que a resposta do sociólogo atingiu muito mais do que gostaria de transparecer seu entrevistador.

A partir de tais relatos, fica mais fácil compreendermos quando Jomard Muniz de Britto fala de um espectro freyriano que paira sobre as gerações que surgem e produzem na década de 1960, especialmente àquelas que, como ele, são conterrâneas do mito ou do gênio autoproclamado; o discurso e o próprio sujeito Gilberto Freyre, já canonizado em 1960, detentor das mais diversas louvações, passam a figurar como um agente limitador, um agente de

---

[376] MORAES NETO, Geneton. Apud. ARAÚJO. In: CASTELO BRANCO, 2021, p. 59.
[377] MORAES NETO, Geneton. O intelectual que se olhava mo espelho e enxergava um gênio. In: FREYRE, Gilberto. *Tempo de aprendiz*: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). Organização José Antônio Gonsalves de Mello; prefácio Nilo Pereira; apresentação Geneton Moraes Neto. São Paulo: Global, 2016, p. 15.
[378] Ibid.

autoridade, especialmente sobre a produção cultural da cidade de Recife. Talvez seja pela tamanha a influência de Freyre que, em 1982, Jomard Muniz de Britto escreve, em seu livro *Terceira Aquarela do Brasil*, que também já foi um dos seus "admiradores":

> TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO/ou ainda sou Macunaíma
> Eu TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO
> MORENO COMO VOCÊS.
> Eu também já fui jeca tatu pela democracia
> racial como vocês.
> PONTEEI VIOLA, GUIEI FORDE
> E APRENDI NA MESA DOS BARES
> QUE O NACIONALISMO É UMA VIRTUDE.
> Cantava ponteio no meu calhambeque em disparada
> e decorei na mesa (universidade) dos bares que/tudo começou com jk.
> MAS HÁ UMA HORA EM QUE OS BARES SE FECHAM
> E TODAS AS VIRTUDES SE NEGAM.
> Mas há um instante em que os bares (pensões) se calam
> e descansam as invenções (inversões) do homem.
> EU TAMBÉM JÁ FUI POETA.
> BASTAVA OLHAR PARA MULHER,
> PENSAVA LOGO NAS ESTRELAS
> E OUTROS SUBSTANTIVOS CELESTES.
> MAS ERAM TANTAS, O CÉU TAMANHO,
> MINHA POESIA PERTURBOU-SE.
> Eu também já nasci geração 64 (ou 69?).
> Bastava contemplar as vivis do nabuco.
> Pensava logo em fenos, canários,
> sapotis e outros alimentos terrestres
> Mas eram tantas, o céu da boca tão sedento,
> Minha poesia pirateou-se.[379]

No poema, Jomard reforça seu rompimento com aqueles que seriam "seus professores" e, ao se colocar à margem do ser "brasileiro", reafirma uma posição de radicalidade contra os signos que atravessam os mecanismos de captura e generalização do que seria a identidade brasileira. Dito de outra forma, o autor reconhece em si o que passa décadas a apontar naquilo que seria "o brasileiro", sua própria contradição, um objeto de estudo tão caro para ele desde 1964, quando lança sua primeira obra: *Contradições do homem brasileiro*.[380]

Em termos teóricos, podemos lembrar das ideias de Stuart Hall, em seu texto *A identidade cultural na pós-modernidade*, compreendendo a identidade enquanto elemento "construído historicamente e não definido biologicamente".[381] Isso implica na percepção que os sujeitos, através dos sistemas de significação e representação cultural, assumem identidades diferentes e cambiantes ao longo do percurso de sua vida, o que parece encaixar-se como uma

---

[379] BRITTO, 1982, p. 13.
[380] Id. 1964.
[381] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

luva à "fuga identitária" proposta por Jomard[382] quando se coloca o ser brasileiro como algo dado ao seu passado e, mais ainda, quando a admiração por Freyre ainda era presente.

Tal sentido de "identidades cambiantes" será uma tônica da trajetória cultural de Jomard Muniz de Britto, sujeito este que busca, em diversos momentos, a fuga dos "carimbos" que o subseguem: professor, *filmaker*, filósofo, poeta, tropicalista. Os rótulos se amontoam, sendo a dúvida quanto a resposta, um gosto particular do nosso sujeito. Todavia, para além de tais perguntas, uma parece persistir desde o início da trama, sendo esta o porquê de Jomard Muniz de Britto parecer dispor de um sentimento de "ranço" sobre Gilberto Freyre? A resposta poderia ter múltiplas faces, afinal, falar das críticas, tal qual dos valores de Freyre, parecem "enxugar gelo", não ter fim. Todavia, o texto *Crueldades e confraternizações*[383] permite encontrar uma das principais chaves de entendimento para as críticas que se amontoam ao longo de décadas.

Para entendermos as rusgas entre o discurso freyriano enquanto representativo de uma ordem disseminada, cabe-se valer, neste ponto, do diálogo entre as postulações de Jomard Muniz de Britto e as de autores como Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Antonio Paulo Rezende, além de apontamentos do próprio Gilberto Freyre. Com isso, se procura conhecer uma imagem de Freyre e sua representatividade no âmbito político-cultural da cidade do Recife à luz de Jomard Muniz de Britto para, assim, pensarmos a própria movimentação contracultural na capital pernambucana defronte os cânones culturais nela arraigados. Nas palavras de Jomard Muniz de Britto, a influência espectral de Freyre é:

> Para a geração dos que se iniciaram, sem berros, na produção cultural na década dos 60 do século passado, a onipresença desse fantasma continua a per-seguir-nos e a nos assombrar. Em todas as direções e discursividades, entre apartamentos, departamentos, favelas, mangues e mares. Assombrações do Recife para todos os tempos e eternidades? Jogando – precipitemo-nos – muito mais sombras do que esclarecimentos, com ou sem dialética, sobre nós. Brasileiros de uma América Tropical através desse onisciente conceito de "trópico". País de bananeiras e cajueiros e jaqueiras...? (sic).[384]

O trecho que abre a citação, "para a geração dos que se iniciaram, sem berros, na produção cultural na década dos 60 do século passado", faz especial menção ao artigo de Gilberto Freyre, intitulado *Do horrível mau hábito de falar gritando*, publicado em 1926 no jornal *Diário de Pernambuco*.[385] Para compreendermos melhor a referência jomardiana a este texto de Freyre, basta observarmos a seguinte passagem de sua escrita:

---

[382] Ver: CASTELO BRANCO, 2005a, p. 93-94.
[383] BRITTO; DANTAS. 2002b, p. 181-199.
[384] Ibid. p. 182.
[385] FREYRE, Gilberto. Do horrível mau hábito de falar gritando. Diário de Pernambuco, Recife, 21 fev. 1926. In: _____. *Tempo de aprendiz*: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor

> **Por que gritamos tanto ao falar, os brasileiros? Gritamos horrivelmente.** O brasileiro quase não possui voz de conversa. [...]. Ia-me esquecendo dos gritos de dor e de sofrimento. Mas destes só são toleráveis os irreprimíveis. E desta espécie de berro já Santo Thyrso se ocupou numa daquelas páginas que dão antes a ideia de escritas para a transcrição do que a simples leitura. 'Berra' – escreveu Santo Thyrso – **'é próprio dos suínos quando lhes chega a hora da desgraça**. Como a sensibilidade se refina pela educação, as pessoas ineducadas sofrem menos, mas gemem; choram e berram incomparavelmente mais. Produzir ruídos pare um desafogo moral como é um desafogo físico: mas todos os desafogos são incompatíveis com as boas maneiras'.[386]

Freyre prossegue traçando um paralelo íntimo entre uma má educação e o ato de "falar gritando", comportamento que seria "próprio dos suínos quando lhes chega a hora da desgraça". Dessa forma, podemos compreender que a influência de Freyre atravessa inúmeras esferas, tal como o tropicalismo, ou luso-tropicalismo, que aparece no trecho da escrita de Jomard de Britto, com a passagem "brasileiros de uma América Tropical através desse onisciente conceito de 'trópico'",[387] ou mesmo de elementos mais sutis, como a menção final às jaqueiras que, por sua vez, fazem referência às atividades promovidas pelo congressos regionalistas, nos quais Freyre figura como um dos mais eloquentes participantes, que passam a decidir aquilo que seriam os elementos típicos e tradicionais, a exemplo da promoção do concurso que elege a jaqueira como a "árvore nordestina".[388]

Gilberto Freyre havia ganhado ampla projeção nacional e internacional com a publicação de *Casa Grande & Senzala,* em 1933, obra que o colocaria no rol dos chamados "pensadores do Brasil", ao lado de figuras outras como Sérgio Buarque de Holanda[389] e Caio Prado Júnior[390], intelectuais que se voltam a pensar os processos de conformação de uma identidade brasileira. Nas palavras de Antonio Paulo Rezende "[...], esse desejo de nomear a especificidade brasileira, caracterizar o Brasil enquanto nação foi marcante. Os confrontos existiram evidentemente como uma força de resolver e ultrapassar a angústia de quem se sentia sem identidade".[391] Ainda na década anterior ao clássico de 1933, Freyre assumiria posição nesses confrontos, tal como é citado por Rezende, através dos inúmeros artigos publicados no Jornal *Diário de Pernambuco* – aos quais nos referimos através da já citada coletânea *Tempo*

(1918-1926). Organização José Antônio Gonsalves de Mello; prefácio Nilo Pereira; apresentação Geneton Moraes Neto. São Paulo: Global, 2016, p. 593-596.

[386] FREYRE, 1926. In: _____. 2016, p. 593, grifo nosso.

[387] BRITTO; DANTAS. 2002b, p. 182.

[388] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 148.

[389] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

[390] PRADO JÚNIOR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

[391] REZENDE, 1997, p. 129.

de Aprendiz, publicada originalmente em 1979 – como também da sua atuação, encabeçando o discurso político e cultural do movimento regionalista.[392]

Deste modo, atravessando de artigos da fundação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, da participação no *Livro do Nordeste,* em 1925, ao lançamento do seu próprio livro *Nordeste*, em 1937, Freyre consolida seu espaço e influência enquanto parte do movimento que Durval Muniz de Albuquerque Júnior irá entender como "inventores" da chamada "cultura popular nordestina"[393], tomada aqui como um amplo conjunto de artistas e intelectuais que, de seus lugares de poder, buscaram definir essa cultura enquanto um conceito cristalizado, projetando, a partir de 1920, uma definição para o que seria a região Nordeste e quem seriam seus habitantes. Assim, podemos compreender que Freyre constrói, a partir da segunda década do século XX, uma influência "espectral" – para usar termos de Jomard Muniz de Britto – que "paira" como uma forma de pensar a realidade nacional através do movimento regionalista, por exemplo, mas enraizada no Nordeste e ainda mais fortemente em seu espaço direto de atuação, o Recife, com traços de naturalização de seus conceitos que levariam à marginalização e exclusão de outras vozes, sujeitos e identidades que destoariam dos tipos "tradicionais nordestinos".[394]

Nesse sentido, podemos enxergar nas produções de Freyre não só o que Antonio Paulo Rezende chama de um desejo de "escrever a história do menino no Brasil"[395], mas também, com uma orientação clara de criar e consolidar uma via de manutenção de códigos, valores e visões de mundo que balizam o tempo de formação e o passado de uma elite advinda, e muitas das vezes, orgulhosa, como o próprio Freyre se coloca, deste passado de senhores de engenho e suas particularidades que se encontram ameaçadas, neste discurso, pelas modernizações que se alargam no início do século XX.[396] Frente a este debate, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o desenvolve a ideia de "síndrome do resgate", que encarnaria os discursos dessa elite, desses inventores e legitimadores do que seria a cultura regional e que, na prática, representaria mais que um movimento cultural, mas, sim, um movimento político de manutenção das vias de prestígio e de status social que são deslocadas junto ao processo de modernização.[397]

Assim, vemos no intermeio das décadas de 1920 a 1960 um longo processo de aprofundamento tanto do prestígio e naturalização desta identidade nordestina, como também

[392] FREYRE, 1926. In: _____. 2016, p. 593.
[393] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 145.
[394] Id. 2013b, p. 139-142.
[395] REZENDE, 1997, p. 162.
[396] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 64-65.
[397] Ibid. p. 229-230.

da potência do lugar de fala de Freyre, tanto a nível nacional como, principalmente, na região que este participa diretamente "na composição de seus acordes". Nas palavras do nosso personagem central, Jomard Muniz de Britto, Freyre:

> [...], o mito de GF transformou-se em razão e desrazão (desde que tudo deve ser compreendido e louvado pelo prisma luminoso dos paradoxos) de ser e tempo, de ser e nada no reino dos "nominalismos" de nossa fundante e autoperpetuante MITOLOGIA. Necessária mitomania para nos manter sobreviventes de uma Nação falando/falindo/falhando democraticamente para o mundo em crise e dependência permanentes?[398]

Na passagem Jomard Muniz de Britto reconhece a consolidação de Freyre como agente de poder, mito detentor da "razão e desrazão" que não deixa de rondar a cidade em defesa da do "resgate" empreendido pelo seu discurso que buscava a salvaguarda dos próprios lugares de poder de uma elite de origem senhorial e dos processos que balizam o reconhecimento na cidade e na cultura das marcas de uma identidade que ele próprio se sente pertencente, o que, nas palavras de Antonio Paulo Rezende, poderia ser explicado da seguinte forma:

> Na busca por uma representação mais clara possível da cidade como a grande moradia dos homens, os seus cidadãos transferem para ela, muitas vezes, como se ela fosse um ser vivo, seus medos, angústias, ansiedades e frustrações. A cidade é vista, então, como um território que deveria ser cercado cuidadosamente, e os que ameaçam a sua identidade, considerados como os protagonistas de uma nova barbárie, acusados de invasores, pouco importando se eles se intitulem os mensageiros da modernidade e da civilização.[399]

Gilberto Freyre torna-se, assim, uma "sombra" sobre Recife e procura fazer valer suas posições contra "os protagonistas de uma nova barbárie" de diversas formas, sendo talvez a mais impactante aquela que toma lugar com sua adesão ao Regime Militar de 1964, pautada, no discurso empreendido por Jomard Muniz de Britto, pela queda de seus desafetos se não por vias intelectuais ou democráticas, pela imposição e denúncias através do regime ditatorial, comportamento este sobre o qual Jomard Muniz de Britto é taxativo:

> **Não importa se aos berros ou bençãos, o fantasmal de GF está, portanto, correlacionado, ativa e passivamente, com as opressões, denúncias, suspeitas, interrogatórios e outros vexames que padecemos em tempos de escuridão**, medo e ainda coragem para suportar...cantando, protestando e caminhando de peito aberto pelas ruas e avenidas. Ele, o mais famoso escritor-militante de Apipucos para o mundo. Intelectual, não intelectuário, de total confiança dos poderosos de longo plantão. Nós, os famigerados pelas estúpidas letras, desterritorializações e auto-

[398] BRITTO; DANTAS. 2002b, p. 188.
[399] REZENDE, 1997, p. 190

> exílios. Quem hoje, no corpo a corpo da historicidade contemporânea, seria capaz de reaglutinar a 'diáspora pernambucana'?[400]

O impacto da atuação de Gilberto Freyre – cânone recifense que marca não só o cenário intelectual, mas a própria formação de gerações de sujeitos na cidade – junto ao regime golpista é marcante nas memórias de Jomard Muniz de Britto. Em boa parte das suas produções Freyre é lembrado, seja direta ou indiretamente, sejam em livros, como no já citado capítulo *Crueldades & Confraternizações*,[401] filmes em super-8, como *O Palhaço Degolado*[402] e poemas como *A Grande Solydão*[403], de modo que este parece aglutinar tanto um ressentimento pelos seus feitos junto ao regime vigente, como também, representar simbolicamente boa parte das perseguições ocorridas a intelectuais, ao desmantelamento de uma visão otimista do país que passa a descarrilar em 1964 e que tem em um de seus algozes, não um sujeito estranho, mas talvez o nome mais famoso dos círculos intelectuais recifenses na época, Gilberto Freyre:

> Acontece que, pernambucanamente, acompanhamos – antes, durante e depois do golpe militar de abril de 1964 –, em artigos nos principais jornais da província do Recife, **sua escrita furiosa contra todos os inevitáveis ou (im)possíveis <u>subversivos</u> que rondavam pelas Universidades em torno e dentro do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos. Seu apoio irrestrito, inflamado, incondicional ao Golpe nos causava talvez um misto quente de <u>raiva</u> e <u>repugnância</u>**, para fazer uso de um advérbio tão seu – talvez – e dois adjetivos dos mais serenos e aliterativos em R, pela distância memorial que nos separa de tais absurdos e brutais acontecimentos. Nosso berrante teatro do absurdo de todas as intemporais crueldades. Por ele, GF, onde foi deparar e depurar nosso 'espírito de confraternização'? **O pavor do "comunismo" (sic) a tudo justificaria?**[404]

Os artigos de Freyre versados por Jomard, são ponto de destaque do próprio sociólogo em entrevista em 1970, a revista *Veja*, como contribuição um tanto que "singela", apesar de não denotar uma adesão efetiva ao golpe de 1964, em sua própria visão. Na qual em suas palavras, quando indagado por José Saffioti Filho:

> **Como o senhor se envolveu na revolução de 1964?**
> Não creio que eu tenha me envolvido na revolução de 1964, não creio que tenha sido uma participação assim efetiva, mas, antes de se dar o movimento, escrevi vários artigos em que tentava mostrar que estávamos numa situação insustentável, a continuar a irresponsabilidade do governo. Aliás, devo dizer que pessoalmente me dava muito bem com João Goulart, achando-o muito simpático, e sempre os nossos contatos foram muito agradáveis, mas creio que de certa altura em diante ele perdeu de fato o senso de responsabilidade e impunha-se uma intervenção que só poderia vir

[400] BRITTO; DANTAS. 2002b, p. 183, grifo nosso.
[401] Ibid.
[402] Id. 1977.
[403] Id. 2002a, p. 218.
[404] BRITTO; DANTAS, 2002b, p. 182, grifo nosso.

> de um órgão político como tem sido tradicionalmente, em situações de crise, o Exército brasileiro.

Com a fala de Freyre podemos entender o porquê de Jomard o colocar como "ativa e passivamente relacionado" com o golpe de 1964, ao passo que o mesmo apesar de negar uma participação "ativa", reconhece a influência de seus artigos e justifica uma necessidade de intervenção do Exército brasileiro na época. Contradições vistas também por Geneton Moraes Neto, que chega a nomeá-las como "incorreções políticas" ainda no mesmo prefácio à obra *Tempo de Aprendiz*, antes citada, chegando a observar no tocante ao regime ditatorial que:

> [...], Freyre oferecia um argumento surpreendente para defender o fim do ciclo militar: disse que os militares não estavam saber ser 'plásticos' no poder. Quem, além de Freyre, se preocupou com a falta de plasticidade dos militares no exercício do poder político? O Freyre que reclamava da falta de plasticidade dos militares era o mesmo que, no auge da ditadura, em 1972, ofereceu ao governo Médici uma série de sugestões para aperfeiçoamento do regime, a pedido do presidente da Arena, o partido do governo – o notório Filinto Müller.[405]

Assim, através das "incorreções políticas" como nomeia Moraes Neto, podemos entender que Jomard Muniz de Britto toca em pontos sensíveis e que guardam traços ainda discutíveis sobre a real participação do sociólogo junto ao regime golpista. Jomard, ainda seu discurso visto acima, atribui justamente ao medo do mito do "perigo comunista", já bem conhecido se lembrarmos de Getúlio Vargas, em 1937, como legitimação para a suposta denúncia que Freyre fazia contra de seus próprios pares e assim também para sua aproximação mais direta com o regime ditatorial.

Logo, Jomard Muniz de Britto, atribui se não a ação direta, mas seja passivamente, Freyre teria contribuído para a sequência de aposentadorias compulsórias, prisões e exílios que desmantelam os movimentos que, para nosso personagem principal, representariam um otimismo para o futuro do Brasil como o Sistema de Educação de Jovens e Adultos, encabeçado por Paulo Freire, no qual Jomard era atuante, mas que para Gilberto Freyre representariam um lócus de subversão e alinhamento a princípios comunistas. Assim, Jomard Muniz de Britto é mais um desses sujeitos que se destaca como expoente de uma intelectualidade jovem, engajada academicamente em figurar enquanto resistência e com aproximações com os movimentos de esquerda, correspondendo ainda a uma importante figura do movimento educacional de Paulo Freire, passando, por isso, a ser visto também pelo Estado, enquanto possível "perigo" ao novo regime que assume o poder de forma golpista.

---

[405] MORAES NETO. In: FREYRE, 2016, p. 20.

Através das discussões propostas por Marcos Napolitano[406], os primeiros anos da ditadura civil-militar seriam marcados pela dissolução das ligações entre os movimentos de ligação esquerdista e as classes populares enquanto estratégia de blindagem do regime. Como figura de renome nacional, Paulo Freire e seu sistema não ficariam de fora da repressão ou da alcunha de "subversivo", fato que Jomard Muniz de Britto comenta em entrevista, ao *Jornal da Cidade*, em 1981:

> **[Jornal da Cidade]: Você chegou a ser preso em 1964?**
> **[Jomard M. de Britto]:** Toda a equipe de Paulo Freire foi presa e eu não podia deixar de ser. Eu posso contar esse histórico. Eu acho isso tão apelativo porque coloca todo mundo que foi preso como herói. Tem a coisa do processo de heroicização.
> **[Jornal da Cidade]: Como foi?**
> **[Jomard M. de Britto]:** É o seguinte: tinha um homem aí, forte, que avisou a Hélder Câmara que a equipe de Paulo Freire ia ser presa. A gente foi avisado que ia ser preso. Então quem tivesse problema, muita paranoia, fugisse ou se escondesse por algum tempo. Ficamos esperando. Eu ia dar aula na Escola de Belas Artes e avisava toda vez quando saía que, se não chegasse em tal hora, é porque tinham me pegado. Foram me pegar em casa mesmo, aqui pertinho, na Gervásio Pires. A gente foi preso em setembro. Os grandes exponenciais da época já tinham sido presos. Então não tinha ninguém mais a prender. Então pegaram a equipe de Paulo Freire. Eu estava angustiado porque tinha um camarada chamado Romeu Padilha que tinha entrado no SEC (Serviço de Extensão Cultural) em um curso preparado por mim. Ele tinha sido preso e eu não tinha. Era meu vizinho. Eu já estava me considerando um dedo duro. Uma pessoa que estava comprometida. Me levaram em uma cela em que estava Romeu e ele falou: "Oi, Jomard". Ele pensou que eu ia visita-lo. Eu disse: "Não, eu vim para ficar". Era assim, chegava um e o outro saía.[407]

Logo, passamos a imagem de um sujeito bem-quisto, promissor intelectual, a um indesejado, afinal, não foi só a prisão que se configurou como violência do regime ditatorial ao nosso personagem e seus pares. A própria angústia da prisão anunciada, relatada acima, o medo de sair para trabalhar e não voltar. Tal aflição se transforma em medo de ser considerado um delator, pois outras figuras próximas a ele foram detidas enquanto ele continuava em liberdade, uma liberdade condicionada pela violência simbólica. Logo, chegamos em uma síntese da imagem construída por Jomard Muniz de Britto sobre Gilberto Freyre, sendo esta a figura do "delator". O cognome "delator" é interessante, pois nos explica como uma posição divergente, se transforma em embate e amargor, especialmente, sobre a figura de Freyre e, para isso, podemos entrecortar um trecho escrito por Jomard M. de Britto, na coletânea *Interpenetrações do Brasil*: *Encontros e Desencontros*:

> **Na década dos 60 do século passado, os então jovens intelectuais – que se traumatizaram com o adesismo de GF (Gilberto Freyre) ao Golpe Militar de**

[406] NAPOLITANO, 2014, p. 100.
[407] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 94, grifo nosso.

> **1964** –, não se motivaram para ler *as 6 Conferências Em busca de um Leitor* (Livraria José Olympio Ed., RJ, 1965). Por raiva ou ingenuidade? Por causa da boêmia corajosa das "canções de protesto" ou pelos vexames do Inquérito Policial Militar que cerceou a todos os pioneiros da equipe de Paulo Freire de Educação de Adultos? **Os perigos da "alfabetização conscientizadora" rebrilhando nas "estrelas vermelhas"?** Só nos restavam as imagens fulgurantes de Visconti, Godard, Antonioni, Glauber, Nelson Pereira de todos os santos e demônios."
> "Se esses rebeldes intelectuais, tão revigorados pelo "realismo crítico" do Cinema Novo no Brasil, tivessem lido essas *6 Conferências* (tão pirandellianas...) não se surpreenderiam tanto ou quanto. Ou melhor: teriam compreendido o poder dos outros intelectuais, modernistas e a seu modo tradicionalistas.
> Tempos mortos? Tempos perdidos reencontrados. **Esses rebeldes professores/intelectuais aliviariam, incertamente, o trauma dos interrogatórios, permutando ou reconfigurando a comédia oficial dos intelectuários salvadores da pátria** [...]. Para isso, bastaria lermos e relermos, sadomasoquistamente, o texto Nação e Exército que se inicia com a exortação:
> *– Novamente velho estudante de Sociologia é chamado a esta escola de altos estudos militares. E na verdade são maiores do que parecem as afinidades entre os dois: sociólogo e soldado*.
> **Sem conter o riso do grotesco diante da significativa nota ao pé da página**:
> *– Conferência proferida na Escola do Estado-Maior do Exército, a convite do seu Comandante General Tristão de Alencar Araripe, no dia 30 de novembro de 1948*.
> **O que acrescentar diante de tão firme esclarecimento? Bater continência para nosso soldado-sociológo GF e nos envergonharmos, um pouco, de nossa condição humana**.[408]

O trecho acima exalta, em síntese, o processo descrito por Napolitano,[409] como a primeira fase do processo repressivo, marcadamente centrado no que seria a blindagem do regime ante os perigos do que Jomard Muniz de Britto chamou acima de "estrelas vermelhas".[410] No interior dessa discussão, podemos ainda notar, a partir da citação acima, que a figura do "delator" destacada anteriormente pelo medo exaltado de Jomard Muniz de Britto em de ser visto com um destes não se passa apenas na instância de sujeitos desconhecidos, ou anônimos, pois haveria o adeísmo de figuras de renome ao sistema golpista, como Gilberto Freyre, que seria, na imagem construída por Jomard Muniz de Britto, um grande trunfo e um apoiador do regime no âmbito institucional, ou seja, ante o ideal de "sanear as universidades", romper os elos institucionais que amparavam os movimentos de mobilização e elo entre as classes populares e uma "cultura de esquerda".

---

[408] BRITTO; DANTAS, 2002b, p. 197-198, grifo nosso.
[409] NAPOLITANO, 2014, p. 100.
[410] Napolitano ao analisar o contexto nacional marcado pela influência da Ditadura Civil-militar (1964-1985), pensa em uma estrutura de compreensão sobre este que se dividiria em três grandes fases. A primeira, marcada entre os anos de 1964 a 1968, teria como mote "dissolver as conexões entre a 'cultura de esquerda' e as classes populares, estratégia manifestada no fechamento do CPC (Centro Popular de Cultura, associado à União Nacional de Estudantes-UNE) e do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e dos movimentos de alfabetização de base", como o sistema/movimento de alfabetização de jovens e adultos encabeçado por Paulo Freire. A segunda fase, iria de 1969 a 1978 e seria pautada em "reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)". Por fim, nosso terceiro momento, que vai de 1979 a 1985, teria como objetivo "controlar o processo de desagregação da ordem política e moral vigentes, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem". Ver: NAPOLITANO, 2014, p. 100.

E assim, ficamos com o questionamento de Jomard Muniz de Britto, "o que acrescentar diante de tão firme esclarecimento? Bater continência para nosso soldado-sociólogo GF e nos envergonharmos, um pouco, de nossa condição humana".[411] Mas esta não é a "resposta" mais famosa produzida por Jomard Muniz de Britto, visto que o debate se transforma, ou se reforça, em outras vias de linguagem e toma conta das próprias lonas de projeção.

> Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel da estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes.[412]

Tal qual Macabéa, em *A hora da estrela* de Clarice Lispector,[413] muitos recifenses encontram a sua "hora de estrela" apenas no momento de sua morte, uma morte que não necessariamente é física, mas que emerge do cerceamento cultural, que é fruto não somente do regime vigente em 1960-1970, mas é resultado de uma repressão que se reproduz de forma microscópica. Entretanto, tal qual a famosa frase de Michel de Certeau, "é preciso não tomar os outros por idiotas",[414] ou seja, é preciso não acreditar que os sujeitos se "entreguem" sem a menor resistência. Nesse sentido, o filme em super-8, *O Palhaço Degolado*,[415] é um exemplo crasso de não sujeição, de "aproveitar a ocasião" e, assim, promover uma rota de fuga e resistência as formas de captura e cerceamento do receituário cultural em voga.

A obra se liga à trajetória de Jomard Muniz de Britto em um momento em que este já está "em alta" na cidade em função dos manifestos tropicalistas publicados em 1968.[416] O agitador cultural passa a ser publicamente reconhecido, com opiniões agradáveis ou não, passando o seu nome a representar uma posição de radicalidade dentro da Recife de 1960, o que também ascendeu o alcance de sua fala à grande mídia, percebido em uma grande procura por entrevistas e participações em eventos. Isso permite verificar um crescimento exponencial no número de entrevistas concedidas por Jomard Muniz de Britto pós-manifestos, ainda que sua imagem ganhasse mais fôlego nos noticiários da época pela sua atuação agora em outro campo, o *filmaker* também ganha espaço e voz. *O Palhaço Degolado*, de 1977, embora não fosse seu primeiro filme em super-8, notabiliza-se tanto pelo embate e crítica cultural, como pela criatividade e o público que atinge.

---

411 BRITTO; DANTAS, 2002b, p. 198.
412 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 25.
413 Ibid.
414 CERTEAU, 1994, p. 41.
415 BRITTO, 1977.
416 Ver: BRITTO, 1992, p. 77-83.

Figuras 41, 42, 43 e 44: A performance do palhaço.



Fonte: *O Palhaço Degolado*, 1977.

A obra tem como ator principal o próprio Jomard Muniz de Britto, que se veste de palhaço, e tem como cenário a Casa da Cultura do Recife. A crítica e mensagens do filme são produzidas pela performance do palhaço que percorre, saltita e, ao final, em sua "hora de estrela", se auto degola sob o fundo sonoro de narração do nosso próprio personagem. Para nossa análise, recorremos a observação das cenas através do próprio roteiro do filme, presente no livro *Atentados Poéticos*, de autoria do próprio Jomard Muniz de Britto, publicado em 2002, no qual podemos destacar de maneira mais precisa elementos da crítica à Gilberto Freyre, que abre o próprio filme:

Primeira cena:
Mestre Gilberto Freyre!
Muito bem situado nos trópicos.
Casa-Grande, alpendres, terraços,
quarto-e-sala, senzala!
Senzala?
Mestre Gilberto Freyre! Senzala?
Casa-Grande de detenção da cultura.
Muito bem situada nos trópicos,
Tristes trópicos...
Segunda Cena:
Democracia racial, a seu modo

> Morenidade, brasilidade, a seu modo
> Luso-tropicologia, a seu modo
> Regionalismo ao mesmo tempo modernista
> & tradicionalista, a seu modo
> Relações entre política e tecnocracia, a seu modo
> Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais,
> pesquisas sociais, a seu modo.
> Anarquismo construtivo, a seu modo
> Não é, Glauber Rocha?
> Democracia relativíssima, a seu modo.
> [...].[417]

A primeira e segunda cena lançam ao espectador, sem rodeios, a proposta e o tom do filme. De partida o leitor se encontra imerso nos corredores e salas da Casa da Cultura do Recife a acompanhar um palhaço – sim com roupa e pintura, a imagem clássica de um palhaço, como percebemos nas imagens acima – mas este não conta anedotas fortuitas, pois suas piadas estão bem marcadas de realidade e de um humor ácido. Investindo sobre temas e o espaço recifense uma "resposta definitiva" ao debate cultural, o fim de um ciclo de discussões segundo ele, na qual suas posições encontram vazão, vez e voz ante os cânones da cultura nordestina e, assim, abrindo espaço para a vivência, experimentação e exploração de outras possibilidades de se vivenciar e produzir no campo cultural.[418]

As cenas descritas evocam, entre ironias e sátiras, o lugar de fala de Freyre, no qual, sob o signo dos trópicos, um homem empreende uma projeção ao seu modo sobre uma nação, sobre um povo ou, como nas cenas descritas "Democracia racial, a seu modo/Morenidade, brasilidade, a seu modo/Luso-tropicologia, a seu modo/Regionalismo ao mesmo tempo modernista/& tradicionalista, a seu modo".[419] A seu modo, Freyre, investe uma identidade que encontra espaço e o eleva a condição de "instituição", questão evocada pelo próprio Jomard Muniz de Britto em entrevista a Aristides Oliveira em 2012.[420]

A transformação de sujeitos em "instituições" observada por Jomard Muniz de Britto é, segundo ele, problemática em função da monopolização do "discurso de verdade", sob sujeitos como Gilberto Freyre e, em seguida, como o próprio Ariano Suassuna que também entram no campo das queixas jomardianas. Jomard Muniz de Britto não questiona, dessa forma, a produção dos sujeitos em si, reconhecendo grandes méritos nestas. O que está em pauta na verdade é este processo de utilização de tal prestígio para o domínio do poder, dos meios culturais em função de seus próprios projetos que, na verdade são traduzidos, postos como

---

[417] BRITTO, 2002a, p. 167-168.
[418] Id. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 104.
[419] Id. 2002a, p. 167.
[420] OLIVEIRA, 2012, p. 06.

projetos de todos os sujeitos, trabalhos que falam em nome da "cultura popular", da "cultura brasileira". Neste âmbito, Jomard Muniz de Britto chega a comparar a cidades de João Pessoa e Recife em função do espaço simbólico ocupado por Freyre no cenário cultural de ambas, em entrevista publicada no jornal *A União*, em 1981:

> A coisa é muito complicada. Eu não estou querendo fazer apologia aqui, dizendo que Recife é metrópole e João Pessoa é província. Agora, vamos dizer assim, há mais espaços e mais atividades lá. Cada um tem sua experiência. Por exemplo, Pedro Osmar, transando junto à Fundação Joaquim Nabuco o show dele lá em Recife que vai ser em janeiro, disse que era bom que houvesse na Paraíba alguma coisa como a Fundação Joaquim Nabuco. Mas ele não está sabendo das coisas sórdidas que há na Fundação Joaquim Nabuco. Aqui você encontra, por exemplo, no jornalismo, um espaço que pode ser mais ocupado por pessoas jovens. **Em síntese, em Recife está tudo girando em torno do Gilberto Freyre. Está tudo identificado com a figura dele**. É metrópole, há uma projeção nacional, mas há uma coisa também muito dominada pela oligarquia. Pelos patriarcas da cultura o que eu não sinto muito aqui em João Pessoa.[421]

Logo, podemos observar que a centralização dos projetos e vias autorizadas de se produzir trabalhos culturais na cidade era tamanha que, muitas vezes, sujeitos como Jomard Muniz de Britto, sentem mais aberturas, liberdades, em espaços com menor visibilidade nos setores, como seria o caso de transitar por João Pessoa, mas também por Natal, no Rio Grande do Norte, e outros espaços. Ou seja, sem a possibilidade de enfrentamentos dos cânones, muitos sujeitos, para dar vazão às suas performances criativas, recorrem a migração para outros espaços em que a força da "autoridade" dos sujeitos-instituições não fosse tão forte. Através da citação, se revela também um pouco da aproximação de Jomard Muniz de Britto com a cidade de João Pessoa para além de motivações profissionais, ao passo que encontraria um lugar de menor domínio dos "brasões senhoriais" da capital pernambucana, um espaço de maior liberdade para a vivência cultural.[422]

Neste momento, se mostra interessante abrir espaço para uma outra figura que ganha destaque no filme, sendo este um velho conhecido de Jomard Muniz de Britto, Ariano Suassuna. O "mestre armorial" já visto em maior escala no primeiro tópico do nosso capítulo, em função dos manifestos tropicalistas, será outro que "alçará das vias mortais à condição de monumento" e passa a gestar uma relação conturbada com o nosso sujeito. Quanto a este, podemos destacar o que seria a quinta cena do filme:

---

[421] BRITTO, Jomard Muniz de. "Arte não tem missão redentora". [Entrevista concedida a] ALMEIDA; et al. A União. [S.I.]: 1981. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 72, grifo nosso.

[422] Id. 1992, p. 75.

Quinta cena:
Mestre Ariano Suassuna
Mestre Ariano
Mestre Armorial!
- "Como é dura a vida do colegial
começar o ano com lápis de classe
assinalando os brasões e
suas armas armoriais..."
E TUDO, pela força dos brasões familiares
e dos poderes oficiais,
TUDO pode transformar-se em armorial...
Céus armoriais
Astrologia armorial
Literatura de cordel armorial
Gravadores armoriais
Povo, povo, povo armorial
Sexologia armorial
Subvenções armoriais
Sobrados & Mocambos, quem diria, armoriais
Megalomania armorial
Piruetas armoriais
Dança armorial:
como é mesmo profa. Flávia Barros,
a reverência armorial?
(Quem sabe é a Maria Paula?)
Heráldicas e Ministérios armoriais
Onça armorial
O príncipe dos príncipes, Estética, Metafísica...
Capibaribe armorial, Capiberibe armorial.
Orquestra armorial, não!
Orquestra romançal![423]

O Movimento Armorial citado no filme é pensado por Ariano Suassuna e surge na época como expressão de criação do que seria uma arte erudita através do que seria a "cultura popular nordestina". As críticas de Jomard Muniz de Britto, incidem neste ponto, na adoção do regionalismo freyriano, de uma cultura "cartão-postal", como expressão de tal movimento, que poderia englobar múltiplos ramos artísticos, indo desde a música e o teatro, passando pela literatura e artes plásticas e chegando no próprio cinema, o que justifica a expressão no filme de que "tudo poderia transformar-se em armorial", tudo que fosse expressão, no olhar de Suassuna, parte da "cultura popular nordestina". Portanto, tal qual Gilberto Freyre, Ariano Suassuna é visto como outro sujeito que adquire potência e ocupa largo espaço nas decisões e projetos culturais da cidade, sendo visto como uma espécie de continuador de um projeto cultural de "resgate" ou defesa do passado, das tradições nordestinas.

Entretanto, diferentemente de Freyre, que se notabiliza, dentre outras questões, por tratados sociológicos e ecológicos, tendo pouca visibilidade sobre sua atuação no campo da poesia, a investidura de Ariano Suassuna sobre o campo literário será mais fortemente

[423] BRITTO, 2002a, p. 169-170.

reconhecida através romances e peças de teatro, tais como as obras *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*[424] e o *Auto da Compadecida*[425]. No entanto, com protagonismo para o que Freyre irá chamar de "outro Nordeste", este espaço, ganha vida na obra do armorialista através da cidade de Taperoá, que se transforma em uma representação universal do sertão nordestino na qual temas como seca, fome, religiosidade e honra são elementos essenciais que circundam seus habitantes, corroborando o tipo nordestino do "cabra macho" como identidade comum aos espaços nordestinos[426]. Quanto a tal menção direta feita no filme, Jomard Muniz de Britto comenta, ainda na entrevista citada anteriormente, concedida ao *Jornal da Cidade*, em 1981, que enxerga a produção enquanto uma resposta:

> Foi na medida. Ele saiu na medida. Eu acho que um amadurecimento disso, uma reflexão disso é o filme *O palhaço degolado*, que é justamente o ajuste de contas da coisa, que começou com o tropicalismo e *O palhaço degolado* fecha. Não me interessa atualmente esta polêmica mais. Por uma questão de ética eu não gostaria de passar *O palhaço degolado* na Universidade porque Ariano é meu colega de departamento. [...]. E também porque *O palhaço degolado* já deu seu recado. E agora?[427]

Jomard, neste trecho, nos confirma o tom de resposta pensado para o filme, resposta esta que começaria pelo seu próprio título que, segundo Almílcar Almeida Bezerra, seria referência ao "rei degolado" no já citado *Romance d'A Pedra do Reino*.[428] Para além de uma "resposta final" ao embate junto a Ariano Suassuna, o que podemos compreender até aqui é que Jomard Muniz de Britto se conforma, ao longo das décadas de 1960 e 1970, enquanto um sujeito situado à margem de uma cultura oficial. De modo que, ao longo de sua trajetória, nosso personagem passa, em função de suas produções e atuações, a angariar cada vez mais espaço e visibilidade, ao passo que observamos também o cenário cultural que o mesmo se insere. Espaço este, que como vemos na obra *O Palhaço Degolado*, teria dois grandes cânones ou "fantasmas" culturais, que estariam sempre regendo, atravessando os sujeitos, delimitando "a seu modo" o que seria a identidade e cultura do povo nordestino.

Diante do exposto, é possível perceber, primeiramente, a recorrente intervenção de Jomard Muniz de Britto no cenário cultural e intelectual pernambucano, visto que suas relações passaram desde os ramos mais tradicionais dos circuitos locais até a *intelligentsia* de esquerda,

---

[424] SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.
[425] SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34. ed./3. imp. Rio de Janeiro: Agir, 1999.
[426] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 186-194.
[427] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 104.
[428] BEZERRA, Almílcar Almeida. Apresentação. In: OLIVEIRA, Aristides. *Jomard Muniz de Britto e o Palhaço Degolado*. Teresina: Edufpi, 2016, p. 13.

a figura do poeta, professor e *filmaker* pernambucano atravessaria um conjunto cada vez mais amplo de temas e possibilidades de interpretação. Uma delas, para além dos debates culturais – questão bastante discutida no cenário aqui estudado – é a dimensão das experiências corporais e relações de gênero, debate bastante marcante ao longo de sua trajetória como produtor de filmes e literato, que merecem um trabalho específico voltado as suas conformações e intencionalidades.

Por fim, a análise de trechos da produção *O Palhaço Degolado* nos leva a perceber em Jomard Muniz de Britto, para além de um sujeito ressentido com a adesão de Gilberto Freyre ao regime militar e com as monumentalizações que ocorrem com a figura tanto desse intelectual quanto de Ariano Suassuna, a representação de uma geração de sujeitos que se voltava para o passado com ar crítico. No olhar dele e de outros personagens de sua geração, os cânones com os quais colidem procuravam um constante "resgate" do passado. Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos pareciam não se ver representados, orgulhosos, mas o contrário. Jomard é, portanto, a representação de um conjunto maior de pessoas que não se enxergavam nessa imagem idealizada do tipo nordestino, buscando, através de seus meios de expressão e de suas adesões a outros segmentos da cultura, a produção de novos signos que possam dar conta da sua experiência e efetivar este elo de pertencimento com a cultura e os espaços pernambucanos mesmo tendo que enfrentar as mais variadas formas de censura e policiamento de seus atos/ideias/linguagens, censura esta que nos leva a cena final do nosso filme em estudo, na qual o palhaço repete continuamente, aos "berros", a pergunta: "Até quando? Até quando? Até quando?".[429]

Ante as profundas dissenções entre as ideias de Jomard Muniz de Britto e figuras como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna é possível observar que, diferente do modo como se processou em outras regiões do Brasil, o tropicalismo pernambucano passa a movimentar-se como uma reação aos modos com os quais a cultura, tradicionalmente, se figurava naquele espaço. Ao analisarmos o filme *O Palhaço Degolado*, podemos perceber que o debate de Jomard não paira apenas sobre a emergência do reconhecimento de tal "monopólio cultural", mas oportuniza a observação de outras produções do período, percebendo, assim, a existência de outras vias de produção artística, cultural, que não necessariamente respondiam a um modelo regionalista e que se configurariam enquanto parte de uma contracultura que toma potência através de sujeitos como Jomard Muniz de Britto. Cabe, no entanto, perceber que a

[429] BRITTO, 2002a, p. 172.

Pernambucália é marcada por personagens e contextos tão contraditórios quanto aqueles com os quais mantinham suas "esgrimas", como nomeia Fábio Brito tais querelas.[430]

2.3 Da *Tropicália* à *Pernambucália*: questões sobre a nomeação de um movimento.

Ousemos o eterno retorno de outrem.

Jomard Muniz de Britto, 2009, p. 147.

No início, há um morto.

Michel de Certeau, 2012, p. 56.

Assim como vimos ao longo deste capítulo, a historiografia erigida em torno do nascedouro da *Tropicália* se entrelaça à cultura e ao espaço pernambucano. Todavia, atentamos também para uma outra configuração que as movimentações tropicalistas adquirem neste local, elucidando um processo de ressignificação e particularização de ideias e premissas de tal movimento mais amplo, em função de questões próprias vivenciadas por seus sujeitos neste espaço. Nesse sentido, através da produção de Jomard Muniz de Britto, observamos uma "trincheira" particular enfrentada pelos pressupostos tropicalistas na região nordestina.

Tal "trincheira", figuraria em torno do enfrentamento a uma configuração naturalizada do que seria o próprio ser nordestino, seus hábitos e características, assim como o que seria a própria cultura popular desta região. Como representação deste discurso do ser e do espaço nordestino, vemos as "tacadinhas aos antigos professores",[431] citada por Jomard em referência a dissenções com Ariano Suassuna, assim como um sentimento de amargor, de "ranço" aprofundado frente a figura de Gilberto Freyre, o "fantasmal"[432] que assombra os viventes da região. Em função do embate com tais cânones da cultura popular nordestina, compreendemos esta última pautada em um exercício de ritornelo constante, ou, para usar os termos de Fábio Brito, sujeitos que padecem de uma síndrome de "resgate":

> Esses sujeitos, em larga medida memorialistas da cultura, voltam seus esforços para buscar patrimonializá-la, estandartizá-la, torná-la um organismo 'vivo', mesmo que, em sua prática, enquanto significado aos sujeitos na qual ela esteve inserida, já esteja morta. Trata-se, para eles, de uma necessidade insistente de evidenciar a beleza do

[430] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. A "beleza do morto" ou um contra-inventário da cultura brasileira: experiências visuais do Nordeste em Inventários de um feudalismo cultural nordestino (1978) de Jomard Muniz de Britto. In: MORAIS, Marluce Lima de; SILVA, Jaison Castro (Org.). *História, cultura visual e visualidades*. Teresina: IFPI; FAPEPI, 2020. p. 111.
[431] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 103-104.
[432] Id.; DANTAS. 2002b, p. 181.

> morto, forjando-lhe uma sobrevida, ainda que saiba sê-la fugaz. Ao historiador, ao contrário, cabe o esforço de despatrimonializar a cultura popular, desdobrar e revolver o morto, mas sem, no entanto, tentar dar-lhe vida. Não cabe resgatar o que já foi dado aos mortos, mas sim abri-lhe as vísceras, observar do que ela foi feita.[433]

Assim, em função de um exercício de "evidenciar a beleza do morto", de "forjar-lhe uma sobrevida" ainda que efêmera, tais sujeitos projetam uma imagem da cultura popular nordestina, balizada, de forma sintetizada, sob dois eixos, sendo um primeiro sob o qual evidencia-se um discurso de seca figurada pelo cenário sertanejo, presentificada na obra de Suassuna, especialmente pela imagem de Taperoá, que como visto acima, figuraria como uma espécie de representação universal das cidades sertanejas, e um segundo onde vemos, com Freyre, uma imagem saudosa de um tempo de glórias do açúcar, de um nordeste, especialmente em seu litoral, de negras gordas e grande riquezas, o que sob suas próprias palavras: "As terras de massapê foram no Brasil as terras por excelência das boas maneiras e dos gestos suaves, onde através do século XIX os homens cresceram mamando em negras gordas, mulheres de uma grande doçura, e tomando chá desde muito pequenos".[434]

Nesse contexto, atentamos para o "não-espaço", ou, para tentativa fugaz de sobrevida deste Nordeste saudoso, em tempos de modernizações, de asfalto, carros, buzinas, televisores, aviões, de uma outra cultura que cresce na região desde o início do século do século XX, discussão que acompanhamos ao longo dos estudos do primeiro capítulo. Por conseguinte, tomando por base os intentos tropicalistas e, em especial, os jomardianos, entendemos uma incompatibilidade entre tal nordeste cristalizado, que "vê com olhos marejados" o seu passado e vira as costas a um "presente vivo", uma cultura diversificada que não se entende mais nos modelos sociais advindos do século anterior, uma cultura que pede espaço e que encontra sob ideias tropicalistas uma válvula de escape, de enfrentamento às suas angústias, aos cerceamentos culturais de seu espaço, assim como de vivência e gozo na feitura de suas performances e produtos culturais.

Frente a tal debate, *Porque somos e não somos tropicalistas*, o primeiro manifesto tropicalista pernambucano, nos dá uma pista, ainda em 1968, de uma movimentação que se diferenciava da presente em outros eixos nacionais[435]. Desde o próprio título, seus assinantes, Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi, anunciavam que eram e não eram "tropicalistas", ponto que ganha força quando o próprio Jomard faz uma diferenciação entre os dois manifestos lançados em Pernambuco naquele ano e afirma que "[...], o primeiro

---

[433] BRITO. In: MORAIS; SILVA, 2020. p. 108.
[434] FREYRE, 2004, p. 53.
[435] BRITTO; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO, 1992, p. 79-80.

era uma coisa muito restrita. Era uma briga muito daqui. Entre os pernambucanoides e os não pernambucanoides".[436]

Assim, entre aqueles "pernambucanoides" e os que não são, vemos um ponto de diferenciação de um movimento que nas décadas seguintes passa a ganhar força, com um outro nome, uma outra forma de se entender tais movimentações, agora sob a alcunha de *Pernambucália*. Sobre os estudos da trajetória de Jomard Muniz de Britto, atentamos para uma das primeiras vezes em que o termo é utilizado em suas obras, no livro *Terceira aquarela do Brasil*, de 1982, mais especificamente, em função de um texto transcrito em versos, intitulado *Nos abismos da Pernambucália*[437]. Neste texto, Jomard, esboça um desejo não só escrever a história da *Pernambucália*, mas de "escrevivê-la":

> [...], gostaria de *escreviver* o perfil da
> pernambucália: e me assunto e assusto somente em pensar em
> tamanha ficção artístico-filo-sociológica do tamanho de um
> trem, como se fosse o coração de muito ídolos perdidos e
> sempre readquiridos: pode vir quente qu'eu estou frevendo
> fervendo na fervura do frevo: do último ou penúltimo frevo
> no Clube dos Pás Douradas. e se a escrita não for o mais
> livre possível?
> conte até cem antes de *escreviver* a primeira pedrada de
> amor na pernambucália.[438]

"Contando até cem antes de escreviver", ou, desconfiando da própria liberdade da escrita, podemos perceber o desejo e o receio de Jomard em reviver e, por conseguinte, ressignificar a história do *Tropicalismo* em Pernambuco, através de suas próprias palavras. Sua angústia, frente à linguagem escrita, não é um elemento presente somente em sua trajetória, basta lembrarmos do "anjo torto da *Tropicália*", Torquato Neto pelas palavras de Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

> Torquato Neto foi um artista múltiplo, que dominava e explorava criativa e criticamente diferentes linguagens nos campos da literatura, da música, do cinema e do jornalismo. Torquato parece ter sido um homem dividido e dilacerado subjetivamente, **um homem em crise permanente por buscar uma linguagem**, **uma forma, uma maneira de saber o que ele era e o que era o mundo, as coisas do mundo, procura levada à angústia à medida que estava fadada ao fracasso**, já que quanto mais se escava a linguagem, quanto mais se escavam as formas do mundo,

[436] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 99-100.
[437] BRITTO, Jomard Muniz de. Nos abismos da Pernambucália. In: _____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982. p. 49-52.
[438] Ibid. p. 49.

> quanto mais se busca nas imagens encontrar a realidade do mundo, mas ele foge, se distancia, se nega, se recolhe na distância e na diferença.[439]

Assim, tal qual Torquato, Jomard foi outro expoente tropicalista que esbarra na angústia da representação, de "buscar uma linguagem, uma forma, uma maneira de saber o que ele era e o que era o mundo",[440] como na passagem acima. Pensando sobre essa busca de uma linguagem, podemos observar que o próprio trânsito jomardiano, visto até aqui por obras poéticas, acadêmicas, manifestos, filmes em super-8, seriam representativas também dessa busca por uma forma de se representar no mundo, de combater os cerceamentos culturais e viver o prazer da feitura de cada traço literário, de cada sequência fílmica: assim, vemos um Jomard em transe e trânsito pela multiplicidade da linguagem.

Entretanto, o Jomard que se anuncia no texto *Nos abismos da Pernambucália*[441] já fala de um espaço/tempo posterior à maioria de seus filmes e combates tropicalistas, pois nosso personagem transparece um desejo que se assemelha em certo sentido, aos seus algozes do "feudalismo cultural nordestino",[442] de reviver algo que cada vez mais ficava localizado em um tempo que, se em Pernambuco não se encerra com o exílio dos estandartes musicais da *Tropicália*, Caetano e Gil em 1968, encontra na década de 1980 o seu entendimento de "final", de algo que já tinha ficado para trás, o que se exalta pelo desejo e receio jomardiano de "escreviver" a memória ou a história da *Pernambucália*.

Nesse sentido, o presente tópico do nosso estudo toma como ponto norteador de suas discussões o texto em versos, antes nomeado *Nos abismos da Pernambucália*, de 1982,[443] de modo a perceber um exercício que se iniciava a partir de então, de rememoração, de um desejo saudoso de "aparar as arestas, as pontas soltas" das "histórias e estórias" e, principalmente, de valorizar as movimentações tropicalistas que incorrem no Pernambuco desde 1968. Para tanto, dialoga-se com outros de seus textos que apresentam tal intenção, como *Tropicalismos*, presente no livro *Bordel Brasilírico Bordel*[444], o posfácio feito para a nova edição do livro *Do modernismo a Bossa Nova*, intitulado *Da Tropicália à Antropofagia: eterno retorno do*

---

[439] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. PREFÁCIO: A desfiguração da identidade. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinicius Alves (org.). *Torquato Neto*: um poliedro de faces infinitas. Teresina: EDUFPI, 2016, p. 09, grifo nosso.
[440] ALBUQUERQUE JÚNIOR. In: CASTELO BRANCO; CARDOSO, 2016, p. 09.
[441] BRITTO, 1982, p. 49-52.
[442] Id.; et al., 1968. In: BRITTO, 1992, p. 81-83.
[443] Id. 1982, p. 49-52.
[444] BRITTO, Tropicalismos. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992, p. 61-76.

outrem[445] e o livro *Atentados Poéticos*[446]*,* nos quais nosso sujeito elabora uma espécie de bricolagem de diversos textos que atravessam sua trajetória cultural.

Sob tal ímpeto, cabe reconhecer que os textos e o próprio ato de rememoração e, por conseguinte, de revisão dos embates, da história tropicalista no Pernambuco, fora algo largamente presente em nossas discussões até aqui, basta lembrarmos das diversas entrevistas usadas, em que Jomard Muniz de Britto convidado a recontar causos dessa trajetória. Um exemplo destes faz referência à história dos conflitos entre tropicalistas e armorialistas, mais especificamente, do soco dado por Ariano Suassuna em Celso Marconi, sobre o qual Jomard Muniz de Britto aponta que sua memória "Se não for fiel, a culpa não é minha, é do meu inconsciente malévolo".[447]

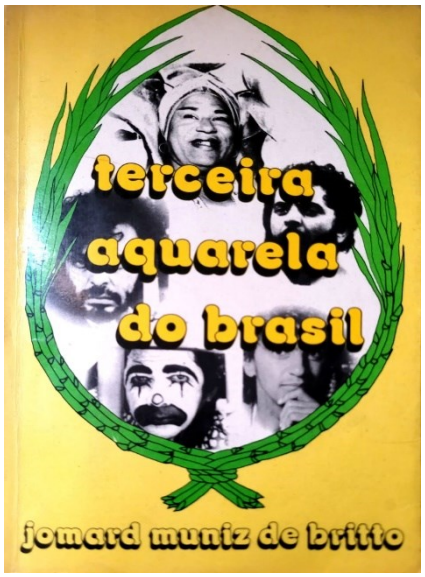
Sobre esse ponto, cabe rememorarmos os ensinamentos de Le Goff, vistos ainda no primeiro capítulo desta produção, em que ele ressalta que não "existe documento-verdade, todo documento é mentira para o historiador" e assim, o historiador não pode fazer papel de ingênuo diante das fontes.[448] O que, no caso do intento memorialista jomardiano, se trata de não tomar sua fala como verdade em essência, mas como sua própria leitura dos acontecimentos, que é marcadamente fruto de sua vivência e interesses naquele dado momento. Portanto, cabe não fugir ao intento proposto até aqui, de cruzamento de discursos, de perceber as contradições intrínsecas as falas, atos, à trajetória jomardiana.

Pensando sobre esse ato de contar a história do *tropicalismo pernambucano*, podemos observar que o livro *Terceira aquarela do Brasil* tem sua história rememorada em entrevista concedida a Haymone Neto, do programa *Em discussão*, da TV ALEPE, pertencente a Assembleia Legislativa de Pernambuco.[449] Nessa entrevista, Jomard afirma imputar uma "pegada sexológica" à música *Aquarela do Brasil*,[450] já citada neste trabalho. A ressignificação de um clássico da MPB no título e no miolo do livro deixa claro a intenção de Jomard em promover ali uma bricolagem tipicamente tropicalista, evidenciada pela imagem de capa.

---

[445] BRITTO, Jomard Muniz de,.Da *Tropicália* à Antropofagia: eterno retorno do outrem. In: _____. *Do Modernismo à Bossa Nova*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 147-159.
[446] Id. 2002a.
[447] Id. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 103-104.
[448] LE GOFF, 1996. p. 538.
[449] BRITTO, Jomard Muniz de. *Em discussão*. Entrevistador: Haymone Neto. Recife, PE: TV ALEPE, [20--?]. 1 arquivo mp3, 23 min. 20s.
[450] BARROSO, 1939.

Figura 45: Capa do livro *Terceira aquarela do Brasil*, 1982.



Fonte: BRITTO, 1982.

Para Jomard, que explica sua capa de livro na entrevista,[451] esta funcionaria como forma de entender tanto o exercício tropicalista, como o da própria *pop filosofia*. Nesse ímpeto, esta ressaltaria seu sentido sexológico e crítico sobre o Brasil, na reverberam pelas próprias figuras que insurgem na citada capa de livro, que podemos vislumbras abaixo:

Como cores predominantes, temos o verde e amarelo, típicas cores representativas do Brasil em função da sua própria bandeira, que reforça um desejo que atravessa a obra de reler ou de exaltar um outro entendimento de Brasil que, como vimos também no primeiro capítulo sobre o poema que leva o nome do livro *Terceira aquarela do Brasil*,[452] para Jomard "o brasil não é meu país: é meu abismo. o terreiro de minhas, nossas contradicções. é meu câncer coletivo e a força luminosa da escuridão. É nosso discurso interrompido, sufocado e arrebentador. o brasil não é o meu país: é meu veneno".[453]

"Terreiro de minhas, nossas contradições", país que é seu "câncer e veneno", seu "abismo", nação que é "nosso discurso interrompido, sufocado e arrebentador", o que não deixaria de estar presente na própria capa desta obra.[454] Encontramos sentido nesta representação crítica que percebe as forças cerceadoras e ao mesmo tempo exalta as "arrebentadoras", as subversivas, na própria representação do verde da capa, que seria o verde da cana-de-açúcar, que circunda os personagens centrais da imagem, em uma nítida

[451] BRITTO, [20--?].
[452] Id. 1982, p. 107.
[453] Ibid. p. 107.
[454] Ibid.

representação a ideia de cultura nordestina canonizada, que cerca e define através de seus baluartes culturais o que seria e poderia ser a identidade e práticas de seus sujeitos, representação essa que encontra semelhante quando lembramos do poema *Inventário de um Feudalismo Cultural*, do livro *Atentados Poéticos*,[455] que segue o intento de reler a trajetória de seu autor e que afirma que:

> desde ontem
> pela **monocultura da cana-de-açúcar**
> (se) perpetuando e (se) vingando
> nas **grandes famílias espirituais**
> dos grandes engenhos dos grandes senhores dos grandes empréstimos
> (se) confi(n)ando e (se) arrependendo
> das gra(n)des idéias **desenvolvimentistas**
> desde ontem
> no **sítio** do recife, a **cidade sitiada**
> com as radicalizações
> amordaçadas em conciliações
> a exemplo do
> regionalismo ao mesmo tempo modernista e tradicionalista
> tradicionalismo regionalista e ao mesmo tempo modernista
> tradicionalismo ao mesmo tempo tradicionalista tempo regionalista e
> desde ontem
> a exemplo da
> província à região
> do regional à interregionalidade à brasilidade
> é tudo a mesma dança na sala de jantar da tropicalidade
> – o que não é dos trópicos, foi **colonial** ou pressente **tropicologia**...[456]

No "sítio do recife, a cidade sitiada", cidade que foi colonial e que respira a tropicologia freyriana, porém, mesmo sitiados pelo verde que, como nos fala Geneton Moraes Neto, é a cor do "Planeta de Pernambucâncer", Jomard revolve, ressignifica, arrebenta com as "gra(n)des idéias", ou nas palavras do próprio autor citado acima: "Nesse verde-que-te-quero-verde, JMB reiventa o impossível: todas as cores do verde; contra a tristeza monocromática dos caretas".[457] Enquanto que na capa essa reinvenção das cores "contra a tristeza monocromática dos caretas",[458] aqui aparece pela própria presença dos personagens bricolados sob o cerco da cana. Na explicação de Jomard, temos no lugar mais alto dos personagens, um pai/mãe de santo que, segundo nosso autor, se chamava Mário Miranda, mas que gostava de sair vestido de mulher no Carnaval e ser chamado de Maria Aparecida. Fato contado em entrevista, mas presente no nosso próprio texto em versos:

---

[455] BRITTO, Jomard Muniz de. Inventário de um Feudalismo Cultural. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002a, p. 173-177.
[456] Id. In: _____. 2002a, p. 174, grifo do autor.
[457] MORAES NETO, Geneton. Um textonauta navega o verde. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel*: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992.
[458] Ibid.

> [...], o grotesco sublime da pernambucália é assumido audaciosamente, astutamente, afrontosamente por Mário Miranda / Maria Aparecida: dois nomes para uma só pessoa, duas personagens em uma só, o bloco da vitória da versatilidade começou com a Amante das Flores, o deboche para com-pensar o excesso de seriedade do bom caracter pernambucano, mas esse deboche não aceita ser debochado por qualquer um, senão! quem estiver na frente pode se dar mal! babalorixá Mário Miranda, Maria Aparecida pelo carnavália: receitas para curar todos os males da traição, todas as mazelas do coração ou da cabeça, todas as aflições do estômago, todas as carretagens da vida malvivida: grotesco sublime, extravagâncias do povo? plurisentido das brincadeiras desmascaradoras? o popular dionisíaco? a fé embriagada? desde que a carne suada da pernambucália traz nas veias o sangue chacriniano muito mais do que a bazófila daqueles monstros salvadores televisivos: casa amarela é muito mais pernambucália no alto santa izabel no terreiro de Maria Aparecida, digo Palácio Oxum-Ceci
> como se o perfil da pernambucália não pudesse ser aviltado de po-pu-lis-mo (que horror! que fedor! que rancor!)
> enquanto o boníssimo caracter dos artistas/intelectuais pernambucanos se exprime e se espreme em seriedade, notoriedade, civilidade, brasilidade [...].[459]

Assim, "o grotesto sublime da pernambucália" que é assumido por Mário Miranda/Maria Aparecida é usado por Jomard, na capa, como explicado no texto acima, contra o "boníssimo caracter dos artistas/intelectuais pernambucanos", contra a "seriedade, notoriedade, civilidade, brasilidade",[460] exprimindo uma lição presente no próprio filme superoitista *Recinfernália*,[461] basilar ao nosso capítulo anterior, que exalta por um jogo de imagens, um "Chacrinha contra a rotina", agora traz que a própria "carne suada da pernambucália traz nas veias o sangue chacriniano", ou seja, à lição da carnavalização como forma de guerrilha.[462] Luta pelo choque cultural, pelo uso do "corpo estranho",[463] da performance que incomoda, dos sujeitos mal quistos ou mesmo mal(ditos), que se lembrarmos das palavras de Schwarz, observadas anteriormente em nosso estudo e escritas ainda em 1978, podemos reconhecer que: "[...], a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado

[459] BRITTO, 1982, p. 51.
[460] Ibid.
[461] RECINFERNÁLIA, 1975.
[462] Ibid.
[463] LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado."[464]

Caminhando nesse sentido, a presença de uma figura trans no lugar mais alto da capa, sob a própria palavra "Terceira", remontaria justamente à chave de leitura sexológica proposta e versada por Jomard na entrevista e que representaria exatamente o porquê ser a "terceira aquarela do Brasil", uma outra margem de vivência, de experiência com o corpo e com o próprio Brasil da época.[465] Logo abaixo de Mário Miranda, encontraríamos ainda nomes como Glauber Rocha, Luís Inácio Lula da Silva e o próprio Caetano Veloso, símbolos de uma representatividade política e cultural que figura à margem dos modelos institucionalizados ou bem quistos, de se viver o Brasil de então. Sob tais personagens-símbolo, podemos entrecortar passagens, como a do verso do próprio livro, em que Moacy Cirne comenta:

> Em Jomard, a escrita vivenciada existencialmente como 'deglutição antropofágica' de todas as palavras e de todos os (sub) textos.
>
> Mero jogo de palavras? Claro que não. A atividade cultural de JMB, que engloba, inclusive, o conhecimento de pedagogia de Paulo Freire, sempre foi polêmica e Juvenil, em seus circenses combates literários. Sempre foi questionadora. Jomard Muniz de Britto é o Glauber Rocha da nova literatura pernambucana. cinevivendo ou escrevivendo – contra as raízes armoriais e os sociólogos da casa grande.[466]

Jomard, nas palavras de Cirne, é o Glauber Rocha da nova literatura pernambucana, o que pode ser entendido pela profunda amizade já registrada através do prefácio produzido por Glauber Rocha para o livro *Do modernismo à Bossa Nova*,[467] mas também pela representatividade de Glauber que, no outro ensaio de releitura de sua trajetória ou mesmo definição do seu entendimento de tropicalismo, chamado *Tropicalismos*,[468] Jomard sintetiza o que seria a linguagem, o sentido e a potência glauberiana:

---

[464] SCHWARZ, 1978, p. 76.
[465] BRITTO, [20--?].
[466] CIRNE, Moacy. Uma intervenção crítica e criativa. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982.
[467] Id. 1966.
[468] Id. 1992, p. 61-76.

> Mas a linguagem glauberiana é muito mais de fúria, de vômito, de profeta irado, de guerrilheiro, de arrebatada síntese **oswaldiana** entre Buñuel e Godard, em busca de um projeto construtivo para a cultura brasiliensis que, precariamente, poderia ser chamada de **surrealismo concreto**. Experimentação da liberdade circunstanciada como fenômeno tricontinental. Presença de Áfricas, latinoaméricas. Raízes abertas ao mundo, antevisão solar de Hélio Oiticica. [...]. Perspectiva glauberiana: superar o subdesenvolvimento com os meios do próprio subdesenvolvimento. Contra as atitudes puramente reflexas, ultra-dependentes, auto-castradoras. Contra os **subdissolvimentos** generalizados. Retirar as máscaras do colonizador. Rasgar as piedosas fantasias de todos os complexos de inferioridade do colonizado.[469]

Com sua linguagem de fúria, de vômito, de "superar o subdesenvolvimento com os meios do próprio subdesenvolvimento", traço marcante das próprias ideias tropicalistas como vimos, ao longo especialmente do tópico um deste segundo capítulo, Glauber é nome recorrente ao longo da trajetória jomardiana e um dos cânones da própria historiografia tropicalista, ganhando inclusive seu próprio poema no livro *Terceira aquarela do Brasil*¸ o chamado *Glauber por ele mesmo(s)*, onde se exaltam em seus versos uma arte com ambição, cujo "o sonho é o único direito que não se pode proibir".[470] Tal relação de amizade, admiração e potência subversiva acabam por justificar sua presença não só na capa, mas na trajetória da própria Pernambucália. Já Lula aparece como resultado da influência de um momento de sua trajetória pessoal, marcado pela influência de Paulo Freire, de uma maior aproximação com as questões políticas e suas posições. Todavia, o Jomard que reedita essa postura e proposição política não deixa para trás sua experiência adquirida e o faz agora à luz das ideias tropicalistas.

De maneira mais direta, vislumbramos sua presença na capa, como na própria década de 1980 em suas produções, através tanto do poema *A lua luta por Lula*,[471] como de um filme em super-8 homônimo,[472] da qual Lula, seu principal personagem e tema, é visto como uma saída para um Brasil submerso nas mãos das mesmas famílias e classes sociais. Já sobre à figura de Caetano Veloso, encontramos no posfácio à nova edição da obra *Do modernismo à* Bossa Nova, chamado, *Da Tropicália à Antropofagia: eterno retorno do outrem*,[473] também o seu espaço na (re)escrita da história da Pernambucália e onde qual Jomard transcreve o chamado *Manifesto qualquer coisa*:

> CAETANO
> nada de novo sob o sol, mas

---

[469] BRITTO, 1992, p. 72.
[470] BRITTO, Jomard Muniz d. Glauber por ele mesmo(s). In: _____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982., p. 101.
[471] BRITTO, Jomard Muniz de. A lua luta por Lula. In: _____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 47.
[472] A LUA LUTA POR LULA. Direção: Lima e Jomard Muniz de Britto. [Recife]: 1981, 8mm, 07:47 min., son. color.
[473] BRITTO, 1982.

sob o sol,
evitar qualquer coisa que não seja
qualquer coisa.
cantar muito.
soltar os demônios contra
o sexo dos anjos.
a subliteratura. a subliteratura e
a superliteratura e até mesmo
a literatura.

Por que não?
qualquer coisa.
jazz carioca. samba paulista.
rock baiano. baião mineiro. *jazz*
carioca feito por mineiros. samba
paulista feito por baianos. baião
mineiro feito por cariocas. rock
baiano feito por paulistas.
e até mesmo música. mas sob o sol.
a década e a eternidade. o século
e o momento. o minuto e a história.
qualquer coisa é radicalmente
contra os radicalismos e,
paradoxalmente, considera ridículo
tal paradoxo nisso.
decididamente a favor
do advérbio de modo.
a televisão está melhor do que
o carnaval.
insistir no carnaval.
e de novo sob o sol.[474]

Com o manifesto colocado ao lado de outro, este de Oswald de Andrade, intitulado *Manifesto Pau-Brasil*, de 1924, Jomard promove uma releitura da potência antropofágica de Caetano Veloso que consegue misturar, atravessar, produzir sentido, para além de ritmos e seus espaços supostamente alocados à sua circulação. Ou seja, com Caetano, uma das maiores inspirações para suas movimentações a partir de 1968, Jomard, reconhece a genialidade de dotar "qualquer coisa" de potência subversiva; assim como reconhece, tal qual o próprio Caetano, uma espécie de necessidade de atualização da ideia de carnavalização como forma de expressão de tal potência ao passo que "nada de novo sob o sol, / [...], a televisão está melhor do que / o carnaval. / Insistir no carnaval. / E de novo sob o sol".[475] Desse modo, transparece a necessidade de continuidade de luta, ainda reconhecendo à importância de Caetano, Oswald, mas procurando outros meios e formas de combate e expressão.

O último personagem da capa é o próprio Jomard, sob as vestes do *Palhaço Degolado*, que, tal como vimos com o trecho de Caetano Veloso, reafirmaria a própria ideia de que o filme

[474] VELOSO, Caetano. Manifesto qualquer coisa. 1975 apud BRITTO, 2009, p. 148-149.
[475] Ibid.

não fora realmente a "resposta definitiva", como afirmara o próprio autor em entrevista,[476] ideia defendida também por Fábio Brito quando, ao estudar o filme *Inventários de um Feudalismo Cultural Nordestino*, afirma que "a veste de palhaço que vinha usando parecia não mais suportar-se sozinha, visto que já era objeto de olhares atravessados, precisando, portanto, de um trato de camaleão: era preciso permitir-se adaptar a outras cores, a outras tonalidades, para guerrear no campo do inimigo".[477]

As formas de confronto, tão novas para os anos 1960, que chocam e causam impacto, parecem não mais surtirem efeito: as pessoas, segundo o próprio Jomard, estão "paradas":

> [...], as pessoas estão parando tão paradas
> a primeira possibilidade de fazer alguma coisa. talvez? de
> fazer? alguma? coisa? coisa que não seja coisificante – e
> a pedrada vire contra
> o feiticeiro do *escrevivido* sem feitiço mais algum de
> bruxo. as pessoas estão parando paradas vendouvindo TV.
> as pessoas estão ficando cada vez mais paradas. mesmo
> andando e tropeçando e trocadilhando pelas ruas de
> imperatroz, manuel barbudo, conde da vista doendo,
> riachualho, cravo e silva, ou mais lentamente no melhor
> bairro em sorridente estado de graças ou nos arredores
> das aristocracias remanescentes de casa frágil. tão
> paradas que me assunto e assusto (outra vez) se elas
> não vão parar ficando paralisadas. vendouvindo TV e
> andando tropeçando pelas ruas da cidade: tão paradas
> paralisadas: apesar das aparências: apesar das
> aparições: apesar dos pesares
> por desconto disso nada, o perfil da pernambucália
> está ameaçado amordaçado de nunca ser *escravivido*.
> nem alto sem baixo, sem gordo nem magro, biotipo
> incalculável, o perfil da pernambucália pode até ser
> mais invisível do que o mistério misterioso dos
> filósofos materializados. *escreviver* a pernambucália
> como se fosse sendo uma descontinuidade de perdidos e
> xaxados, de achados e remexidos [...].[478]

"O feiticeiro do *escrevivido* sem feitiço mais algum de bruxo". Nesse fragmento, Jomard transparece o porquê da sua inquietação, desejo e angústia frente à possibilidade de uma escrita da história da *Pernambucália*. Ao passo que os cânones e o "feudalismo cultural" permanecem e ainda se somam novos aspectos, especialmente com a crescente influência da TV destacada pelo próprio autor, as vestes do palhaço necessitariam assim do "trato de camaleão" versado por Fábio Brito, pois não só a necessidade de luta continua, mas a própria história da *Pernambucália* estaria ameaçada, haja vista que, segundo o próprio Jomard:

---

[476] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 104.
[477] BRITO. In: MORAIS; SILVA, 2020, p. 110.
[478] BRITTO, 1982, p. 49-50.

> [...], o perfil da pernambucália é altamente Impróprio:
> para os menores de espírito de qualquer idade juvenil
> ou senil ou juvesenil. E só pode ser escrevivido assim
> assado: pelo avesso sem qualquer direito de
> propriedade.
> tenho quarenta ou quatrocentas caras diante de mim e não
> vejo nem encontro nem desencontro esse perfil: todos os
> meus alunos, leitores, vizinhos, conterrâneos,
> subterrâneos têm muito bom caracter?
> tenho quarenta mil espelhos do palácio do riso dentro
> de mim (sem mim, contra mim, por mim, ante mim, anti)
> e permaneço seco e virgem do perfil da pernambucália.
> quem não se lembra (ô, ô saudade!) das melhores
> mascaradas? das carnaválias? o perfil da pernambucália
> será a melhor mascarada carnavalesca? Enquanto o bom
> caracter pernambucano sofre demasiado com os dramas da
> paixão tododia, tododia, tododia, a pernambucália
> prefere viver o doidona.
> o que desconfio ou pressinto? o que posso sacar? quais
> os lances da pernambucália?
> enquanto o bom caracter pernambucano se esquece com a
> maior facilidade de tudo – e se esquece até de que se
> esquece –
> a memória da pernambucália está gravada, fotografada
> em cores fortes, [...].[479]

"Um perfil altamente impróprio" frente um mundo onde "as pessoas estão parando tão paradas a primeira possibilidade de fazer alguma coisa", um mundo onde Jomard atenta para a angústia do esquecimento ou de uma leitura que retire a potência dos "feitiços dos bruxos da *Tropicália* pernambucana", sentimento que o move a ele próprio passar a reler, reeditar, prescrever um perfil, em diversos textos, do que seria a história de tais movimentações. Nesse sentido, podemos perceber que a própria expressão *Pernambucália*, nascida após seus acontecimentos, demarca uma tentativa tanto de valorização histórica dos sujeitos e movimentações quanto da procura de dar inteligibilidade e coesão às experiências e ao debate acerca da cultura pernambucana. Seria, portanto, como se Jomard buscasse erigir a *Pernambucália* como o momento de síntese do debate acerca da cultura pernambucana no alvorecer da pós-modernidade, ponto este que encontramos exemplificação na própria historiografia acerca da *Tropicália*, o que se observa na fala de Edwar Castelo Branco:

> De modo geral pode-se perceber um consenso, entre os estudiosos da matéria, segundo o qual o "movimento tropicalista" seria a mais significativa ruptura na linguagem estética brasileira em todos os campos, com ênfase e destaque particular para a música. Uma questão inicial, portanto, **para quem se dispõe a estudar o "movimento tropicalista", é entender que aquelas manifestações foram**

[479] BRITTO, 1982, p. 50.

> **inventadas como movimento coeso à posteriori, a partir de um esforço discursivo que igualou diferentes**.[480]

Se para Castelo Branco, no tocante à *Tropicália*, o esforço discursivo se daria muito mais de uma ação externa aos seus participantes de "captura do movimento" e, assim, dotá-lo de uma previsibilidade e inteligibilidade. No caso jomardiano, observa-se um esforço pautado em uma espécie de angústia por reconhecimento e valorização, assim como exalta suas contradições, forjando ele próprio um cânone sobre o que fora as movimentações tropicalistas no Pernambuco, assim como parece forjar, tal qual seus algozes do "feudalismo cultural", uma sobrevida ao "morto" da *Tropicália*.

A partir dessa análise, Jomard não apenas celebraria os mortos: ele próprio participaria ativamente da invenção do seu próprio defunto, a *Pernambucália*. Assim, perceber a leitura e a trajetória desse personagem diante da invenção dessa identidade específica do tropicalismo na região é perceber que ele já "nasceria diante de seu enterro", como um corpo sem nome, que padece anônimo diante de seu retorno ao pó. Portanto, Jomard fabricaria, como último recurso diante de seu esquecimento, uma lápide com nome, ano de nascimento e de morte. Afinal, como levanta o próprio Certeau, "a 'cultura popular' supõe uma ação não confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado".[481] Nesse sentido, ganha força a ideia de que "no início, há um morto"[482], no nascedouro da *Pernambucália*, enquanto movimento organizado, enquanto narrativa posta, personagens e trama erigidos, marcaria também o momento de reconhecimento de sua ausência, de sua carência, da sua morte anunciada, invenção esta na qual Jomard tem ciência que possui um papel importante, ponto que pode ser visto no trecho final, do texto *Tropicalismos*:

> Hoje, podemos perceber que, mesmo sem saber nem poder de espécie alguma, estavam os três cavalheiros do após-bumba-meu-borba inaugurando a pós-modernidade entre nós, ao Norte desnorteador. Os mais inteligentes, como o pintor Ismael Caldas, se indignaram: por que essa tão flagrante contradição? Somos e não somos tropicalistas? Os menos informados se inconformara: como se pode ser contra a tropicologia de Gilberto Freyre e, simultaneamente, desejar o tropicalismo?
> Vinte anos dourados, depois e duplamente, uma talvez única certeza: a sensibilidade gilbertiana, apesar de todos os ciúmes, carícias e compromissos tra-di-cio-na-lis-tas, era muito mais sagaz diante dos paradoxos. Que, agora, continuam muito mais crus e cruéis do que em 1968, ano do AI-5. [...]. Daí, a necessidade de continuarmos, apesar de nós, tropicalistas, bastardos, deserdados. E, conseqüentemente, pós-modernos, não anti-modernos.[483]

---

[480] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 101, grifo nosso.
[481] CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 7 ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 55.
[482] Ibid.
[483] BRITTO, 1992, p. 76.

"Vinte anos depois", Jomard reconhece a importância dos manifestos assinados por ele e outros em 1968 como o ponto inaugural da pós-modernidade no Norte e no Nordeste de um então outro tropicalismo, o freyriano. Todavia, o nosso próprio personagem percebe as astúcias e a "sensibilidade gilbertiana" como uma potência ainda viva e, agora, mais "crua e cruel" que no momento mais duro do regime ditatorial, com a vigência do AI-5 em 1968, sendo esta a justificativa de não ficarem eles próprios "parados" diante da TV ou da perpetuação dos seus algozes e, especialmente, de suas ideias. Logo, ele conclui, versando que:

> **desejo *escreviver***: cara de gênio solitário, ou
> incompreendido, ou iluminado pelos deuses, ou mamado por
> mecenas, ou desmamado por *marchands*, ou contemplado
> pelas benesses oficiais, ou ainda a pior cara de quem
> se leva demasiadamente a sério seriamente. José Claudio
> está imerso na pernambucália porque, sendo artista
> múltiplo, possui cara de dono de bodega, a mais
> *subterralama* possível, de beira de estrada que leva
> até são josé de ipojuca;
> §**pelo erotismo porejante** – especializado em
> pintar passarinhos de verdade e de metáfora anti-sublimadora;
> em sua paixão pelas putas; em sua natural convivência com a
> marginália; **pelo toque sempre selvagem de seus traços; pela
> síntese jamais fechada** entre a precisão e o inacabamento;
> **pela ágil rudeza de suas manchas**; **pela capacidade de tudo
> erotizar** nos limites entre a sacanagem e a religiosidade;
> § **por não assumir a mínima permanência de caracter**: **mudar
> é preciso assim como navegar em várias artes**; fazer
> livros incorporados ao poema processo, sem compromisso
> com movimento ou invenção ou instauração de qualquer
> espécie vanguardista ou pretensamente
> **fazer é preciso assim como navegar e mudar**: fazem sempre
> acordado ou pernoitado ou dormido ou
> AROEIRA, MÁRIO MIRANDA/MARIA APARECIDA, JOSÉ CLAUDIO
> **poderiam ser minhas (nossas?) identificações e ou
> projeções: assim falariam meus maiores amigos e melhores
> inimigos psicológicos** do psicologismo psicologizante
> como se o perfil da pernambucália, sendo altamente
> IMpróprio, ficção convertida em friCção, desmascaramento
> das imagens museificadoras, fosse melhor encontrável
> amorosamente pelo cais do capibaribe, pelos córregos de
> casa amarela, pelas esquinas dos mercados, pelas escadas
> cheirando a mijo dos *infernolentos* e dos prazeres
> perambulando em qualquer madrugada amanhecendo na
> ávida alma pernambucália com apenas a essência dos
> perfumes mais baratos.[484]

Um desejo de "*escreviver*" a *Pernambucália* "pelo erotismo porejante", "pelo toque sempre selvagem de seus traços", "pela síntese jamais fechada", "pela ágil rudeza de suas

[484] BRITTO, 1982, p. 52, grifo nosso.

manchas; pela capacidade de tudo erotizar", por não assumir a mínima permanência de caracter".[485] Ou seja, escrever e viver a *Pernambucália* por tudo que é, que foi e que poderia ser, por um desejo de continuar, de "navegar e mudar", de "navegar em várias artes", como fez desde o início de sua trajetória, do cinema à poesia, dos ensaios culturais aos filmes em super-8, Jomard se reinventa por desejo e necessidade, afinal, em suas próprias palavras: "Todo meu esforço sempre foi e continua sendo o de estar sintonizado com as linguagens contemporâneas".[486]

Um esforço de continuar sintonizado com as linguagens e questões contemporâneas, um sentimento de inconformismo e coragem, isto é certo. Pautado em um exercício que ele próprio criticara em 1968, quando recusa seus antigos professores, pois continuariam "mais 'antigos' do que nunca"[487], Jomard, ele próprio, se apega ao "morto", abraça-o como ainda sua única saída ao "marasmo cultural da província"[488] ou da brasilidade e encontra, na possibilidade de "*escreviver* a história da Pernambucália", sua forma de continuar lutando, sua aposta, no que chama no posfácio a re-edição de seu livro de 1966, em 2009, no "*eterno retorno de outrem*",[489] o retorno de "outro", que é a *Pernambucália*, como forma de dar inteligibilidade e nova potência a tais movimentações, como meio de continuar à guerrilha cultural frente os cerceamentos mais diversos que se amontoariam diante de si e da realidade nacional.

Entretanto, o Jomard não erige uma "verdade tropical", como faz Caetano, ao contar sua leitura sobre as movimentações tropicalistas, pois com Jomard, como ele mesmo aponta, "nada é conclusivo. Tudo é processual",[490] o que nos leva a necessidade de escavar em seus discursos, suas produções pós-tropicalismo, esse desejo e processo de re-escrita e re-vivência de "outrem", de uma *Pernambucália* pensada como movimento coeso à posteriori, como uma nova forma de continuar em "sintonia" com os embates contemporâneos e valorizar uma trajetória, ou história, contracultural pernambucana.

Sob esse ímpeto, vemos a recorrência, tanto em suas produções, como no próprio discurso de escrita e vivência da *Pernambucália* elaborado *a posteriori*, da importância do corpo e de sua performance como instrumento de luta, de embate, assim como ponto a ser liberto e vivido em seus mais diversos prazeres. É pensando exatamente sobre as questões que envolvem as dimensões do corpo, do gênero e das sexualidades que movemos a escrita do nosso

---

[485] BRITTO, 1982, p. 52.
[486] BRITTO, Jomard Muniz de. Entrevista. Recife, Correio das Artes, 03 de ago. de 1997. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002a. p. 309, grifo nosso.
[487] Id.; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO, 1992, p. 79.
[488] Ibid.
[489] BRITTO, 2009, p. 147.
[490] Id. 2002a, p. 09.

terceiro capítulo, no qual toma-se o filme *Toques*, de 1975, aliado a poemas do livro *Terceira Aquarela do Brasil*, como pretexto de análise para perceber a radicalidade da experiência tropicalista nas práticas vinculadas as experimentações e vivências com corpo e as questões de gênero e sexualidade.

3 CORPOS-TRANSBUNDE-LIBERTÁRIOS: POLÍTICAS DO CORPO NOS EXPERIMENTOS TROPICALISTAS DO RECIFE

> *As carnes são apanhadas pelas mãos do tempo, em sofrimento. Elas passam a percorrer uma história a partir do trauma do nascimento.*
>
> Durval Muniz de Albuquerque Júnior, 2022.

No texto *Por uma historiografia paciente: quando a escrita da história leva em conta os temores e os tremores das carnes*,[491] o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior chama a atenção para a necessidade, cada vez mais premente, de que os historiadores tomem para seus objetos de estudo não apenas as tessituras da escrita, os embates e/ou circuitos intelectuais, os acontecimentos ou movimentações políticas, mas a própria experiência dos sujeitos que configuram essa história. Na sua militância por uma "historiografia paciente", Durval Muniz chama a atenção para uma escrita da história que se preocupe "com a opacidade das carnes, o clarão do pensamento, com a obscuridade das vísceras, a intangibilidade da voz, com a tangibilidade do corpo".[492]

Pautado no objetivo de perceber os personagens históricos não apenas em seus discursos, mas em suas experiências corporais, seus temores e tremores das carnes, e tendo em vista o debate construído até aqui, nos propomos a tomar Jomard Muniz de Britto como parte de uma radicalização da experiência tropicalista, buscando entender como suas experiências se relacionam com um amplo conjunto de transgressões em questões sobre corpo, gênero e sexualidades no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Nesse sentido, o terceiro e último capítulo do nosso estudo toma o filme *Toques*,[493] dirigido por Jomard Muniz de Britto em 1975, como pretexto de análise, de modo a nos introduzir nas experimentações com a fronteira com o erótico. Submergindo na análise do primeiro tópico, de partida, procura-se compreender o processo criativo do autor e sua conformação enquanto parte das movimentações contraculturais do período. Em seguida, defronte a produção fílmica citada, ensejamos vislumbrar a relação entre forma e conteúdo

---

[491] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Por uma historiografia paciente: quando a escrita da história leva em conta os temores e os tremores das carnes. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BAPTISTA, Marcus Pierre de Carvalho; BORGES, Cássio de Sousa (Org.). *História, sentido e acontecimento:* narrativas. Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 25.

[492] Ibid.

[493] TOQUES, Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: _____. Olinda: [S. N.], 1975, Ficção/experimental, 8mm (07 min), son., color.

presente na película enquanto elemento construtivo da experiência do nosso sujeito com o cinema, mais especificamente aquele rodado em formato super-8.

Utilizando as discussões que permeiam o filme em questão como ponto de partida, no segundo tópico, alargamos a compreensão acerca da temática para outras esferas da produção jomardiana, tendo como destaque nesse segundo momento a sua atuação enquanto poeta. O segundo tópico, de maneira mais direta, centra-se no estudo de três poemas retirados do livro: *Terceira Aquarela do Brasil*, de 1982, intitulados: *Vamos trocar?*, *POEMA DE SETE FACES ou Pernalonga em sete fôlegos* e *O homem atrás do bigode*, eleitos enquanto fios condutores para investigar a relação entre a produção poética de tal sujeito e as questões em foco.[494]

A hipótese deste capítulo é, assim, centrada no reconhecimento de obras como o filme *Toques* e os poemas contidos em livros como *Terceira Aquarela do Brasil* enquanto movimentações de criação de linhas de fugas e guerrilhas urbanas, ou seja, atenta-se para os jogos de imagem e uso de metáforas, como elementos para se discutir uma experiência alternativa de vivência dos corpos, com especial destaque para a problematização das fronteiras entre gêneros. Assim, oportuniza-se a visibilização de outras possibilidades de "militância", atentando para emersão do que o professor Edwar de Alencar Castelo Branco sintetiza sob o conceito de *corpo-transbunde-libertário* em oposição, nesse contexto, tanto das formas tradicionais de vivência cultural do período, como da própria margem do chamado *corpo-militante-partidário* como conceito representativo de uma atuação vinculada às experiências partidárias no período.[495]

3.1. As Três Graças ou o homem descentrado: transgressões do corpo nas vanguardas tropicalistas

Tal como vimos acima, a proposta deste tópico é perceber, dentro da configuração histórica que perpassa o Brasil e, de maneira mais precisa, o espaço pernambucano dos anos 1960 e 1970, o processo de radicalização da experiência tropicalista, especialmente, aquela centrada nas práticas com o corpo e as questões de gênero e sexualidade. Para tanto, toma-se como fontes de análise o filme superoitista *Toques*, de 1975, em conexão com entrevistas, livros e outras de suas produções, enquanto representação do processo de invenção de novas linguagens, códigos, de outras possibilidades de se existir no Brasil a partir dos anos 1960. É justamente a partir dessa década que Jomard Muniz de Britto passa a se constituir como uma

[494] BRITTO, 1982.
[495] CASTELO BRANCO, 2005b.

"figura de proa" do campo cultural na cidade do Recife. Sua trajetória, nesse contexto, perpassa experiências múltiplas em torno da construção do que ele chama de "Língua dos Três Pppês", fazendo referência a um processo de criação que atravessa os campos da poesia, da política e da pedagogia[496]. Tal síntese do processo criativo jomardiano pode ser observada em torno de sua relação com três sujeitos, sendo estes as figuras de Glauber Rocha, Paulo Freire e Caetano Veloso. A relação com tais nomes atravessam de forma ampla sua trajetória de vida, assim como parecem deixar heranças, papéis bem traçados no próprio processo criativo de Jomard Muniz de Britto.

De maneira mais ampla, a relação com Glauber Rocha encontra-se como a sua principal referência no campo das produções audiovisuais, tendo intercâmbios que fazem com que Jomard de Britto viaje à Bahia no final dos anos 1950, na condição de assistente no curta metragem do filme *O pátio*, o que dota nosso personagem de uma maior projeção no cenário local. Para além disso, esse acontecimento se identifica como um dos elementos que promovem a guinada de um sujeito crítico e interessado em cinema, para a outra margem, a de produtor, para alguém que produz seus próprios filmes.[497]

O pináculo do Cinema Novo guarda, assim, o papel simbólico de ser uma das primeiras referências de Jomard Muniz de Britto e que ajudaria no processo de construção de sua imagem pública de agitador cultural e *filmaker*, que nas palavras do próprio Glauber Rocha:

> Deixo a crítica aos leitores. Prefiro falar de Jomard Muniz de Britto, pernambucano de muitas artes escondidas atrás de uma fascinante timidez. Fascinante porque, se recolhendo continuamente, Jomard sempre deixa prever um bote; e quando larga é golpe certo, no ponto vital. O que me fez amigo de Jomard foi nossa comum paixão pelo cinema, isto já faz dez anos, na decente Recife. [...]. E assim foi, se revelando palmo a palmo: o crítico de cinema era professor de Filosofia, o teórico de poesia era entendido de teatro, o esteta rigoroso era jornalista, o jornalista era professor e o professor era sambista, outra vez no teatro! Fascinante timidez evoluindo por meandros táticos, aqui e ali exercendo sua função precisa, conseqüente.[498]

O fragmento de Glauber Rocha entrecortada acima é do texto de apresentação do segundo livro de Jomard Muniz de Britto, *Do modernismo à* Bossa Nova, de 1966.[499] Nele, o autor prefere "esquecer a crítica" e assumir não a apresentação da obra em si, mas a do autor ao público. Logo, se é com Glauber Rocha que nosso personagem ganha projeção nos entremeios do cinema, o assessoramento que faz para Paulo Freire em seu método de

---

[496] BRITTO, 2002a, p.187.
[497] Id. 2000. In: COHN (org.), 2013, p. 183.
[498] ROCHA, 1966. In. BRITTO, 1966, p. 09-10.
[499] Ibid. p. 09-10.

alfabetização fará com que se registre uma outra imagem do agitador cultural pernambucano: a figura do educador ganhará destaque. Tal aproximação o teria rendido uma maior preocupação com o campo político, assim como aberto as margens para um processo de desterritorialização, ao passo que a função do nosso personagem era volante, atuando no treinamento dos alfabetizadores por diversos espaços do país.[500]

A participação no programa de Freire faria ainda com que Jomard Muniz de Britto fosse preso por vinte dias, em 1964, e aposentado compulsoriamente, no mesmo ano, da Universidade Federal do Pernambuco pelo regime militar, processo que se repetiria em 1968, ao ser afastado na Universidade Católica do Pernambuco e, por fim, em 1969, com sua aposentadoria da Universidade Federal da Paraíba.[501] Para Jomard Muniz de Britto, o contexto repressivo, acirrado em 1968, promove alterações significativas:

> Com o golpe dentro do golpe civil-militar, com o AI-5 de 1968, a linguagem dos três ppês recomeça necessariamente sendo **cifrada**, estilhaçada, fragmentada, alegórica, confirmando-se enquanto múltiplas formas, inconformismos e até informalismos do **irracionalismo conseqüente**: além das dissipações existenciais, dos heróicos sacrifícios, da "curtição", todas as rimas gritantes da "coragem" pra suportar", do auto-dilaceramento na "geléia geral" e do algo mais da **alegria, alegria** a infinitamente **marginalia**. Por toda a década de 70.[502]

O processo de estilhaçamento e tribalização das linguagens, citado acima por Jomard de Britto, pode ser explicado quando compreendemos que o desenvolvimento de outros signos, de outras línguas, é parte da experiência de rebeldia que surge a partir dos anos 60. Estas, por sua vez, seriam manifestações de uma cultura de resistência a um processo de marginalização de experiências que se mostrem fora dos ditames conservadores, institucionalizados através das relações de poder. Nesse sentido, Teresinha Queiroz aponta que "[...], novas palavras e novos significados constroem novas relações de poder e corporificam a emergência de formatos novos para as relações sociais".[503]

Na trajetória cultural de Jomard Muniz de Britto, será através da relação com Caetano Veloso e as movimentações tropicalistas, que sua experiência e crítica se radicalizam no seio cultural recifense. No mesmo ano de lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968, nosso personagem não apenas publica artigos sobre a música *Tropicália*, como empreende, junto de Aristides Guimarães e Celso Marconi, a publicação do primeiro manifesto tropicalista

[500] BRITTO. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 91.
[501] Ibid. p. 89-96.
[502] Id. 2002a, p. 195, grifo do autor.
[503] QUEIROZ, 2004. In: CASTELO BRANCO, 2005a, p. 22.

brasileiro, intitulado *Porque somos e não somos tropicalistas*.[504] Nas palavras do próprio Jomard de Britto, em 1992:

> Há vinte anos atrás das porteiras da província, entre abril-maio de 68, o jornalista Celso Marconi, o compositor Aristides Guimarães e o autor de um ensaio suspeito, **Contradições do Homem Brasileiro** (TB, 1964) assinaram um manifesto singelo e, ao mesmo tempo, provocador: PORQUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS. Hoje, podemos perceber que, mesmo sem saber nem poder de espécie alguma, estavam os três cavalheiros do após-bumba-meu-borba inaugurando a pós-modernidade entre nós, ao Norte desnorteador.[505]

Publicado originalmente no *Jornal do Commercio* e ganhando um novo volume, chamado *Inventário do nosso feudalismo cultural* ainda no mesmo ano, mas já com a assinatura de ícones do movimento, como Gilberto Gil e Caetano Veloso,[506] Jomard Muniz de Britto, percebe que a assunção de uma movimentação tropicalista no Nordeste é marca também do que seria a chegada – ou visibilização – da emergência de uma nova condição histórica: a pós-modernidade. Tal premissa encontra semelhante nas ideias de Edwar de Alencar Castelo Branco, quando este pensa o que seria o deslocamento da política do "sótão ao porão", ou seja, para ele, o exercício de movimentações culturais como as tropicalistas são marcas de um processo de redefinição e releitura do Brasil nos anos 1960 que fariam com que a política fosse pensada não mais apenas sob o aspecto macropolítico, em função de elementos partidários e/ou ideológicos, mas também no campo da vivência cotidiana, da micropolítica.[507]

Tais movimentações, aliadas à propagação de tecnologias modernas pelo país, como a televisão, o maior número de computadores, além do próprio papel de instrumentos liberalização dos corpos e da sexualidade para a época, como a pílula do dia seguinte, a minissaia e o próprio motel, são marcas de uma redefinição das condições de existência do período.[508] Nesse sentido, através da margem tropicalista, Jomard Muniz de Britto encontra uma outra forma de dar vazão aos seus intentos de intervenção política e cultural para além do alinhamento com o que ele chama, ainda 1968, de "esquerda festiva":

> 4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do Vietnam por ti e por mim, e outros "protestos" puramente retórico-panfletários.)

[504] BRITTO; GUIMARÃES; MARCONI. 1968. In: BRITTO, 1992, p. 79-80.
[505] BRITTO, 1992, p. 75-76.
[506] Id. et al., 1968. In: BRITTO, 1992, p. 81-83.
[507] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 95.
[508] Ibid. p. 94-95.

> 5. Afirmamos: 'dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes.' (Quá, quá, quá, para os que 'não nos entendem'...).[509]

A decadência da chamada "esquerda festiva", afirmada pelo autor, faz referência a um processo de rompimento, de conflito entre segmentos jovens dos anos 1960 no âmbito político-cultural. De maneira mais precisa, deflagra o confronto entre as experiências ligadas aos Centros de Cultura Popular, vinculados a União Nacional dos Estudantes-UNE, que, como sugere Jaislan Honório Monteiro, projetam uma releitura dos elementos estéticos e políticos em função de uma "arte popular revolucionária" – e movimentações, tais como as tropicalistas, que promovem interações não partidárias, não engajadas em projeções macropolíticas.[510] Para Edwar Castelo Branco, os segmentos ligados aos Centros de Cultura Popular,

> Tendiam a projetar, nas manifestações culturais não engajadas – como, do seu ponto de vista, eram as manifestações tropicalistas –, a dimensão do "vazio" e do "alienado", enquanto, na verdade, estava surgindo uma geração para quem o "vazio" e a "alienação" não eram referência, uma vez que a conquista do Estado e a realização da revolução nunca estiveram em seus planos.[511]

Logo, a margem tropicalista aglutina uma simbologia, para seus críticos, de uma movimentação "inarticulada, importada e efêmera", correspondendo a um segmento cultural "alienado" e que deveria ser combatido. Essa acusação ganha resposta de Jomard Muniz de Britto em entrevista publicada no *Jornal União* em 1981:

> Para mim, todo discurso estético é um discurso político. Não existe um discurso estético que não seja político. Progressista ou não. Agora o que me parece – eu não sei se é provocação dos entrevistadores – é que os entrevistadores estão querendo amenizar contradições que são importantes e que existem na realidade. Eu não estou querendo amenizar as contradições. Estou querendo é acirrar as contradições entre o discurso estético e o discurso político. Entre uma prática estética e uma prática política. **A arte não tem missão redentora. Isso foi missão da esquerda festiva, da época do "Carcará pega mata e come" e o tropicalismo já faz uma crítica disso. E o sentido político do tropicalismo é justamente isso: mostrar essas ilusões das manhãs e de liberdade**.[512]

Assim, da outra margem, observa-se uma crítica que pode ser sintetizada especialmente sob o signo da desvinculação da experiência partidária com o cotidiano dos sujeitos, ou seja, para os tropicalistas, tais sujeitos são vistos como partidários de uma revolução falida

---

[509] BRITTO; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO, 1992, p. 79.
[510] MONTEIRO, 2017, p. 52.
[511] CASTELO BRANCO, 2005b, p. 223.
[512] BRITTO. [Entrevista concedida] a ALMEIDA; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 73, grifo nosso.

justamente por deixar de lado a margem micropolítica da própria liberdade estética em prol de um debate pela tomada do Estado que se matizaria em uma produção cultural que projetaria uma "mensagem política transformadora, em forma-conteúdo acessível"[513]. Isto é, por acreditar na "ilusão de uma liberdade", para retomar palavras de Jomard de Britto,[514] que não passaria por uma via de debates sobre o campo cultural, os processos de construção e produção de outras possibilidades identidade e sexualidade, que sob a margem partidária se perderiam no coletivo e para os interesses da revolução.

Vistas particularmente sob este âmbito cultural e identitário, o embate entre tais vias de pensamento político e cultural podem ser diferenciadas e marcadas pela produção de corpos distintos. Na dimensão da experiência macropolítica, veríamos o *corpo-militante-partidário* enquanto representação de um modo tradicional de se fazer política e que pressupõe o apagamento do indivíduo pelo coletivo. Logo, somente na consecução da experiência partidária é que o corpo e as experiências individuais poderiam se mostrar visíveis. Já, em sua oposição e vinculadas as experiências não engajadas diretamente enquanto artefato político, como as tropicalistas, atenta-se para a emersão do *corpo-transbunde-libertário* que, valorizando e descobrindo novas possibilidades com os corpos e suas experiências, promove a releitura de práticas culturais normatizantes e tensiona a compreensão de outras condições de existência que convivem sobre o mesmo espaço e tempo.[515]

Nesse sentido, será enquanto parte das experiências vinculadas a ideação de *corpo-transbunde-libertário* que compreendemos neste estudo o papel de agitador cultural da "província" que Jomard Muniz de Britto adquire através da sua trajetória. Aglutinando desta maneira, tal como a apresentação feita por Glauber Rocha, suas experiências enquanto professor, filósofo, escritor, poeta, *filmaker* e artista multimídia, em transe com outras tantas experiências e influências, Jomard Muniz de Britto aproveita para pensar, produzir, suas movimentações culturais através de uma busca de intervenção poética, política e pedagógica, da "língua dos três pppês",[516] nos meandros de uma cidade sitiada pela censura macro e micropolítica, perpetrada por um autoritarismo que atravessa as relações e políticas culturais dominantes.

Ao passo que compreendemos um pouco mais da trajetória cultural e da própria conformação de um processo criativo de Jomard Muniz de Britto, podemos adentrar de maneira

[513] MONTEIRO, 2017, p. 55.
[514] BRITTO. [Entrevista concedida] a ALMEIDA; et al. 1981. In: COHN (org.), 2013, p. 73.
[515] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 83.
[516] BRITTO, 2002, p. 192-193.

mais precisa nas discussões sobre sua atuação enquanto *filmaker* e nas performances de corpo, gênero e sexualidades empreendidas neste processo. Para tanto, tomamos nota da existência de 44 filmes vinculados a ele, produzidos entre 1974 a 2005, intervalo correspondente à confecção do primeiro e do último filme que tomamos ciência de sua participação.[517] Entretanto, haja visto o próprio modelo para realização deste trabalho, torna-se inviável a análise do seu corpus fílmico como um todo. Assim, ao passo que começamos a analisar e separar as produções que se dirigem a questões sobre corpo, gênero e sexualidades, entrecortamos um outro descritor de pesquisa pautado no formato específico de produções: filmes em super-8.[518] A partir dessa eleição, vemos o número se reduzir significativamente. Desse modo, por fim, delimitamos a década de 1970 e o espaço pernambucano como reduto de análise tanto pelas manifestações de influências tropicalistas como por ser o período e local no qual há o maior número de produções que atendem a tais requisitos estabelecidos para a efetivação da discussão temática proposta. Assim, restam 12 obras que poderiam se relacionarem a tais discussões, dentre as quais elencamos o filme *Toques* como objeto de investigação.[519]

Na tentativa de responder às acepções listadas para análise neste recorte, podemos iniciar recordando as memórias presentes em um fragmento autobiográfico de João Silvério Trevisan – escritor, professor e um dos editores do jornal homossexual *Lampião da Esquina* – onde Jomard Muniz de Britto é o protagonista, destacando-se o episódio onde ele responde a intimação: "*você é homossexual?*":

> Foi em 1982, um dos anos mais difíceis da minha vida. [...] Para variar estava completamente sem grana. Jomard e Antônio Cadengue generosamente me arranjaram um emprego, incluindo-me num projeto deles. Assim, fomos os três a uma cidadezinha no interior dar um curso de treinamento para rapazes de uma faculdade de Agronomia, por vários dias de trabalho nem sempre agradável. No encerramento do curso, nós nos dispusemos a fazer uma sessão tira-dúvidas. **Tudo corria bem até que um gaiato levantou-se e, dirigindo-se a nós três indiscriminadamente, fez**

[517] Para consulta acerca da filmografia, sugerimos a lista organizada na obra de Fabiana Moraes e Aristides Oliveira (2017, p. 237).

[518] Derivada de corte/diminuição da película de 16 mm, para 8 mm e da melhora em seus traços, conformando o super-8 mm, a mesma adentra o mercado brasileiro através da empresa multinacional *Eastman Kodak*, em meados da década de 1960. Comercializada em função de um novo nicho de mercado, o da realização de filmagens caseiras, como batizados, festas de aniversários, casamentos, entre outros, a mesma tem sua maior difusão ao longo da década de 1970, especialmente ligada à classe média do período. Tendo por sua praticidade em seus processos de captura, corte, introdução de fita magnética para sonorização, além da mobilidade. baixo custo frente outras câmeras, o super-8 mm ultrapassa suas margens iniciais de mercado e passa a ganhar novos usos, especialmente, em torno de experimentações artísticas no período. Ver: MONTEIRO, 2017, p. 114-116.

[519] Todavia, salvo, possivelmente o acervo físico da Cinemateca Pernambucana, ou do próprio Jomard Muniz de Britto, muitos destes filmes não são de acesso público em vias digitais, o que com a vigência da Pandemia Mundial de Covid-19 enfrentada no entretempo desta escrita impossibilita qualquer tentativa de contato mais direto em busca de mais produções. Dessa maneira, chegamos ao número "bingo", o dígito final com base em nossa proposta de estudo de 12 produções, dispostas em sites de busca como o *Youtube.com* e organizadas em acervo pessoal.

> **uma pergunta que tinha o som de uma acusação: "Vocês são homossexuais?"** Olhei para a cara de Cadengue, que olhou para a cara de Jomard, ambos sem saber responder à evidente provocação. O máximo de jogo de cintura a que eu poderia chegar remeteria à pergunta retrucada por Truman Capote, numa situação semelhante: "Isto é uma cantada?" Mas não ousei, já que conhecia mal aquele terreno de rapazes machões acostumados a meter a mão em xoxota de vaca. De modo que olhávamos ambos aflitos para Jomard que se manteve por alguns segundos com aquele seu enigmático sorriso no rosto. Instantes depois, presenciei uma das cenas pedagogicamente mais provocadoras de toda minha vida. **Jomard Muniz de Britto levantou-se, dirigiu-se para o público e pôs-se a percorrer todo o auditório, devolvendo a pergunta. Corria para um lado, parava diante de um estudante, indiscriminadamente e perguntava com o dedo apontado para seu rosto: "Você é homossexual?" A seguir, corria até outro, repetia o gesto e a pergunta: "Você é homossexual?" Ele simplesmente colocou um espelho diante do rosto de cada estudante. [...] No final, não foi preciso debate algum. O que vi, com olhos estatelados de prazer, foi o público começar lentamente a rir de si mesmo, até explodir em palmas, com o sorriso de quem diz: "E quem não é?"** [...].[520]

Ainda que se passe em um momento histórico posterior ao que aqui analisamos, a memória de Trevisan nos interessa uma vez que suscita a conexão entre o lugar de professor e intelectual ocupado Jomard Muniz de Britto e as questões de sexualidade inscritas em seu corpo e em seus desejos. É possível tomar essa fala como instrumento capaz de compreender a intimação que transparece ao longo da vida do nosso personagem, acerca da sua própria sexualidade, do seu corpo que, como dirá Foucault,0[521] é intimado a "confessar-se" perante a sociedade. Todavia, mais do que a intimação, a resposta "pedagogicamente provocadora", como diria Trevisan acima, nos ajuda a compreender como Jomard Muniz de Britto, ao "correr de um lado para o outro", ao incitar, devolver e revolver os sentidos da intimação sofrida, põe em prática o exercício da "língua dos três pppês" e mistura o professor, o agitador cultural e o seu viés performático, pluralizando nesse entremeio as possibilidades do corpo e promovendo uma releitura de posições conservadoras e preconceituosas.[522]

Se o caso antes listado através das memórias de Trevisan exemplifica a relação entre Jomard Muniz de Britto e os desígnios de sexualidade, no campo das próprias produções do nosso personagem encontraremos no filme *Toques* uma representação mais precisa de tais questões. O filme em questão é gravado na cidade pernambucana de Olinda, em 1975, possuindo uma duração de 6 minutos e 51 segundos. Conformando-se enquanto um curta-metragem, este é gravado em película super-8 e faz parte de um conjunto de 04 filmes

---

[520] TREVISAN, João Silvério. *Jomard Barreto, filho de Tobias Muniz de Britto*. São Paulo: Impresso, 1997, n.p., grifo nosso.

[521] FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade 1: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

[522] BRITTO, 2002, p. 192-193.

produzidos neste mesmo ano por Jomard Muniz de Britto.[523] Tal produção, assim como em outras tantas, conta com a participação de figuras como Carlos Cordeiro na direção de imagens e, do grupo de teatro olindense *Vivencial Diversiones*, dirigido por Guilherme Coelho. Nesse contexto, o filme pode ser compreendido através dos seguintes frames:

Figuras 46, 47, 48, 49, 50 e 51: Sequência de corpos nus.



Fonte: *Toques*, 1975.

[523] Tomando como anteparo o levantamento feito por Fabiana Moraes e Aristides Oliveira (2017, p. 236-237), podemos aferir que Jomard Muniz de Britto, produz em 1975 os filmes: *Recinfernália*; *Toques*; *Esses moços, pobres moços*; *Folionas ou paixão de Carnaval*.

Os frames apresentados seguem a sequência original do filme e podem ser divididos em três pontos de análise, sendo o primeiro destes vinculado à cena de abertura da produção, no caso representado pelo frame 46, em que um corpo surge da vegetação; um segundo que oportuniza a análise da relação entre os três corpos, nas figuras 47, 48 e 49, e o mito das "Três Graças" greco-renacentistas; e, por fim, a sequência de encerramento do filme, com o uso da escrita em partes do corpo, tal como nas figuras 50 e 51. Seguindo esta ordem temática, o primeiro ponto de análise corresponde à abertura do filme, que se inicia com o surgir de um corpo, a priori desfocado, em meio à vegetação, aparecendo como um sujeito sem definições de sexo ou gênero, um corpo andrógino; o jogo entre nitidez e desfoque será uma marca que atravessa toda a obra, entre *long-shots*, *extreme-long-shots*, *close-ups* e *medium-shots*,[524] o corpo é operado em uma espécie de "fuga identitária", nomeação dada por Edwar de Alencar Castelo Branco.[525]

A observação de tal cena nos oportuniza observar através da performance tanto dos corpos como da câmera um conjunto de micro-revoluções que se operam na obra em função da desestabilização dos processos de captura social manejados pela sociedade que o envolve. A esse processo de "revolução molecular", Suely Rolnik assimilaria *a posteriori* enquanto semelhante a ideia de "esquizoanálise", proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari, afirmando que "a esquizoanálise se propõe como um tipo de revolução molecular lentíssima, quase imperceptível, que, no entanto, modifica radicalmente a existência de todo o percebido".[526]

Dessa forma, ao passo que observamos a produção jomardiana em foco através das "lentes esquizo", podemos compreender que cada ato, cada corte, cada parte da montagem, trilha sonora e quadros compõem-se enquanto "objetos conscientes"[527], representações do pensamento contracultural contra a heteronormatividade e os "modelos de conduta". A percepção de tal consciência entre a forma e o conteúdo presentes no filme é reforçada pelo próprio Jomard Muniz de Britto em entrevista a Maria das Graças para a revista *Plano Geral*, em 1981: "Para o Cine-vivendo que experimento, forma e conteúdo são inseparáveis. A concepção do filme já surge como síntese de imperfeições. Recusando a gramática dos colonizadores. A ideia se concretizando, se estilhaçam e se multiplicando por imagens".[528]

---

[524] Para uma compreensão mais ampla sobre a linguagem cinematográfica. Ver: BERNARDET, Jean-Claude. A luta pela linguagem. In.: _____. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1. ed. 1980, p. [15-28].

[525] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 96.

[526] ROLNIK, 2018, p. 14.

[527] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 153.

[528] BRITTO, Jomard Muniz de. Cine-vivendo. [Entrevista concedida a] Maria das Graças. Plano Geral. [*S.I.*]: 1981. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 82.

Nesse sentido, quando observamos na produção traços próprios da imagem da câmera super-8, como as corres desbotadas, imagens com desfoque e muito ruído, percebemos que a "síntese de imperfeições" citada acima por Jomard de Britto é, justamente, a consciência das possibilidades e limites da máquina, aliadas às dos corpos, do cenário, da produção. Um jogo com as "imperfeições", recusando uma "gramática dos colonizadores", pronta e externa aos seus signos e subjetividades, que fazem com que cada traço, movimento, cena, sejam calculados de modo a servir como signo e que, ligados ao todo da obra, possa construir uma linguagem própria de transgressão dos corpos.

Portanto, o próprio "ato inicial", do corpo desnudo a sair da vegetação representa também uma dessas "insurgências". Nessa esteira, as proposições de Virginie Despentes destacam que "[...], o simbolismo da floresta é interessante: a sexualidade deve sair fisicamente do domínio do visível, do consciente, do esclarecido, não se trata de uma decisão política que zela pela moral".[529] Logo, se "estar na floresta" representa a saída do campo visível, a abjeção do corpo, "lugar dos desviados da normalidade", o ato inicial de sair nu desta, representado na figura 46, assinala a tomada de posição para a projeção de um corpo, de sexualidades, que agora figurariam no campo visível.

Por uma ótica complementar, Foucault, em seu livro *A ordem do discurso*,[530] nos chama atenção para o fato de que o discurso que se manifesta, no nosso caso a ideia que resguarda a produção da cena em análise, não é simplesmente aquilo que destaca (ou oculta) o desejo: "[...], é, também, aquilo que é o objeto do desejo".[531] Doravante, o filme *Toques*, que se apodera do ato simbólico de sair-se da posição de subalternidade legada aos corpos desviantes da norma, o ato de "liberação/libertação" que atravessa a produção como um todo, resguarda tanto a denúncia, como o próprio desejo de vivência, ou seja, não só representa uma forma de embate, como, também, aquilo pelo que se luta que, nas palavras de Foucault, é*:* "o poder do qual nos queremos apoderar".[532]

A presença e performance do grupo teatral Vivencial Diversiones na película evidenciam esse desejo de apoderar-se novamente tanto de uma "pulsão de vida" do próprio exercício teatral, como do corpo e suas possibilidades cerceadas socialmente, o que pode ser percebido em fragmento do próprio livro *Terceira Aquarela do Brasil*, dedicado ao grupo:

---

[529] DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução: Márcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições, 2016. p. 69.
[530] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2014.
[531] Ibid. p. 10.
[532] FOUCAULT, 2014.

> **Vivencial, vivecas, Diversiones, devassidões**
> o grupo de teatro vivencial de olinda vem representando um papel semelhante ao desempenhado pelo grupo construção na década de 60: um trabalho de criação coletiva, didaticamente aberto, extra-oficial, polêmico na medula e nos ossos da criatividade. a direção de guilherme coelho, muito mais pedagógica do que estritamente artística, [...], o grupo vivencial eclodiu, emergiu, enlameou-se. numa cidade como recife onde o tap (teatro de amadores de pernambuco) continua exercendo a mais doce tirania estética de seu descompromisso sócio-político, além do fantasma de Ariano Suassuna como o maior dramaturgo de todos os tempos da região para o mundo, o grupo de teatro vivencial vem demonstrando o fôlego da novíssima geração. fôlego às vezes cortado pelos mecanismos da repressão, ainda persistentes. mas sempre um fôlego fogoso. recusando, na maioria das vezes, textos escritos diretamente para o teatro, literatura teatral, o grupo vivencial tem realizado um trabalho de colagem cada vez mais conseqüente.[533]

Em muitos momentos de sua trajetória Jomard Muniz de Britto exalta a importância do grupo *Vivencial Diversiones* em suas experimentações, percebendo tanto sua homenagem em filmes, tal qual o intitulado *Vivencial I*, de 1975, como em entrevistas e livros lançados nas décadas seguintes, comprovado pelo fragmento da obra de 1982, destacado acima. No recorte, nosso personagem exalta um trabalho de continuação do embate encabeçado nos anos 1960 pelo grupo de teatro *Construção* e exalta suas qualidades de "um trabalho de criação coletiva, didaticamente aberto, extra-oficial, polêmico na medula e nos ossos da criatividade".[534] Jomard o coloca também como uma contra-proposta estética ao TAP, o Teatro de Amadores de Pernambuco, capitaneado ou inspirado nas produções e estética de Ariano Suassuna, chamado pelo próprio Jomard, em tom de ranço e de ironia, como "o maior dramaturgo de todos os tempos da região para o mundo".[535]

Nesse sentido, nosso sujeito reconhece um impulso dessacralizador nas performances dos "vivecas", como eram chamados seus integrantes, que vazam pelas estéticas, pelos moldes tradicionais do teatro pernambucano, fazendo do corpo sua principal arma de guerrilha. Impulso este que se balizaria no que Jomard chama ao fim do fragmento por um "trabalho de colagem", que estaria "cada vez mais conseqüente". Tal colagem pode ser entendida ao passo que encontramos em outra obra jomardiana, o chamado *Bordel Brasilírico Bordel*, de 1992, um recorte semelhante, do dramaturgo José Celso Martinez, que comenta:

> Oswald parte para um teatro não linear. Um teatro na base da colagem. Passa a devorar todas as formas de dramaturgia possíveis e imagináveis. Tudo é instrumento de expressão. Tudo é linguagem. A eliminação de limites e barreiras nos gêneros, a

[533] BRITTO, 1982, p. 63-64.
[534] Ibid.
[535] Ibid.

> intercomunicação de todos. A arte colocando toda a experiência de significar o mundo e as coisas – como experiência estética.[536]

Com base na fala de Martinez, conseguimos vislumbrar melhor o que seria o exercício de "colagem", vislumbrado por este último em 1982 acerca do grupo *Vivencial Diversiones*. Jomard transparece assim uma leitura que aproxima o intento do grupo ao exercício antropofágico de Oswald de Andrade, na qual José Celso Martinez, o reitera em relação teatro como uma liberdade de uso, de vivência das estéticas, gêneros, uma intercomunicação entre estilos e propostas, que digeridos pelo grupo teatral resultam em um elemento novo, fruto de uma "colagem consequente" e produto de um teatro da "eliminação de limites e barreiras". O texto homenagem ao *Vivencial Diversiones* finda-se como uma síntese da trajetória de Jomard e do grupo de teatro, assim como da proposta deste último:

> [...], o grupo de teatro dos 'abismos da pernambucália' também se exercita cinematograficamente: dos 'toques' ao 'inventário de um feudalismo cultural'. a palavra vivencial é assumida ao pé da letra e consumida nas letras do corpo. desnorteando as ó-posições incômodas. travestindo a política de pornografia e vice-versa.[537]

Declarado como "o grupo de teatro dos 'abismos da pernambucália'", o *Vivencial Diversiones*, guardaria assim um papel substancial nas produções cinematográficas que participam, se consolidando, tal como o próprio *Toques*, enquanto produções construídas coletivamente entre seus participantes, fazendo com que percebamos os vivecas e suas ações na obra quase como *happenings*, performances livres diante de um arcabouço temático proposto para a obra, o que faz com que Jomard sintetize sua proposta como: "a palavra vivencial é assumida ao pé da letra e consumida nas letras do corpo", verbo e corpo, viver e se divertir, *Vivencial Diversiones*.

Compreendido a dupla manifestação que se apresenta nas produções jomardianas, de embate e vivência, de luta e prazer, cabe retornarmos a compreensão da construção do nosso filme em destaque. Ele, como é perceptível nas imagens anteriores, se passa fora do espaço urbano, na qual transparece ao espectador a ideia de uma espécie de espaço idílico ao longo da obra. O filme conta ainda com o fundo sonoro da música *Pelos Olhos*, de Caetano Veloso, no processo de construção de seus sentidos, onde destacam-se trechos como:

---

[536] CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da Vela. [Entrevista concedida a] Tite Lemos, aPARTE, São Paulo, abril de 1968 apud BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel*: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992, p. 69.

[537] Ibid. p. 65.

> O Deus que mora na proximidade
> Do haver avencas
> Esse Deus das avencas é a luz
> Saindo pelos olhos
> De minha amiguinha
> O Deus que mora na proximidade
> Do haver avencas
> Esse Deus dos fetos
> Das plantas pequenas é a luz
> Saindo pelos olhos
> De minha amiguinha linda
> De minha amiguinha [...].[538]

A relação entre Jomard Muniz de Britto e Caetano Veloso, como já comentada anteriormente, mostra-se frequente ao longo da trajetória cultural do nosso diretor como parte de uma intensa política da amizade que atravessava estes corpos tropicalistas. Caetano Veloso, com seu *corpo odara*, mostra-se enquanto síntese, símbolo, de um *corpo-transbunde-libertário*, promotor de novas linguagens, um corpo em invenção permanente. Em entrevista concedida a Aristides Oliveira, Jomard Muniz de Britto, ao falar sobre suas inspirações ao longo de sua história, dá novo destaque a figura de Glauber Rocha, símbolo do movimento do Cinema Novo e ao próprio Caetano Veloso, que encabeça a chamada *Tropicália*, na qual nas palavras do mesmo:

> Quando eu aproximo Glauber e Caetano, porque eu acho que eles nunca tiveram assim... o que se chamaria hoje de um discurso politicamente correto. Eles estão sempre na contramão das coisas... nas margens... nas dobras... E não é uma atitude para ser "diferente" não, eles são a diferença. Eles marcavam a diferença.[539]

"Eles estão sempre na contramão das coisas [...], eles são a diferença",[540] com trechos como este podemos observar que a música *Pelos Olhos* não é posta apenas com um ideal estético no filme *Toques*, resguardando, também, seu papel na construção do discurso que se traduz na produção e pode ser observado de maneira mais clara se pensarmos um pouco mais sobre o álbum *Jóia*, a qual a música pertence. Segundo Emilia de Oliveira Santos:

> Logo após seu lançamento, a arte da capa do disco foi censurada. Originalmente, a pintura retratava a família desnuda na composição, Caetano, sua esposa na época Dedé e seu filho Moreno Veloso, com apenas dois anos. Caetano opta por acrescentar a pintura simbolicamente a imagem de algumas pombas em sua composição, uma destas cobrindo sua genitália. Com o lançamento do disco, o departamento de censura exigiu que as imagens de nudez fossem retiradas, e só sobrassem as pombas e a tipografia do título da obra na composição pictórica. Além da censura da capa, as

[538] VELOSO, Caetano. Pelos Olhos. In: _____. *Jóia*. [S. I.]: Philips: 1975.
[539] OLIVEIRA, 2012, p. 05.
[540] OLIVEIRA, 2012, p. 05.

> consequências legais sofridas por Caetano e Dedé ameaçavam o casal com a perda da guarda de seu filho.[541]

Em sequência, a capa censurada e a capa oficialmente lançada em 1975:

Figuras 52 e 53: Versão censurada e a lançada em 1975, álbum *Jóia* de Caetano Veloso.



Fonte: VELOSO, 1975.

O fragmento de Emilia de Oliveira Santos nos oportuniza pensar o simbolismo do próprio Caetano Veloso, especialmente se observarmos que ele, tal qual Jomard Muniz de Britto, fora preso em 1968, pelo que seria "um insulto a pátria", sob alegação de cantar o hino nacional de forma desrespeitosa[542]. O fato é que, mesmo após o período de prisão, o regime ditatorial brasileiro passa acompanhar de perto a produção de Caetano Veloso, interferindo no que em sua pós-produção, a montagem dos discos do cantor, censurando e inventariando canções e elementos que feriam "a moral e os bons costumes do povo brasileiro".[543]

Dessa forma, a própria gravadora *Philips* procurava evitar atritos com o regime em voga e cedia as intervenções dele, o que não impedia o próprio Caetano Veloso de sofrer ameaças de novas "retaliações" ante sua conduta subversiva. No caso das capas do álbum *Jóia*, representada pelas figuras 52 e 53, é possível perceber as marcas de tal censura à medida em que se busca preservar um pudor sobre o corpo: os animais passam a cobrir a genitália de Caetano, seu filho passa a tapar a nudez de Dedé e, com sua própria mão, a cobrir a sua genitália. Essa estratégia

---

[541] SANTOS, Emilia de Oliveira. *O sexo contra os dogmas*: Na simpatia da bitola de JMB. 2020, 183 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, Campinas-SP, p. 118.

[542] VELOSO, Caetano. *Narciso em Férias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 139.

[543] Para saber mais sobre o episódio da prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, como também observar parte dos arquivos secretos produzidos pelo regime militar sobre os mesmos, ver: VELOSO, 2020.

inclui-se no Guacira Lopes Louro fala sobre uma "pedagogia dos corpos", especialmente vista na figura da criança a cobrir-se.[544]

Retornando a nossa obra em si, não possuímos registros "oficiais" sobre as intenções que levaram Jomard Muniz de Britto a relacionar a música com as cenas em questão. Dessa forma, podemos atentar para pelo menos duas possibilidades de leitura do seu uso no filme. A primeira delas é pensar no significado da própria letra, entrecortada anteriormente, dando destaque ao trecho "O Deus que mora na proximidade do haver avencas / Esse Deus das avencas é a luz / O Deus que mora na proximidade/do haver avencas/esse Deus dos fetos/das plantas pequenas é a luz/saindo pelos olhos/de minha amiguinha linda/de minha amiguinha".[545] Se buscarmos no dicionário, avenca é o nome dado a diversas plantas diferentes, mas que guardam certas características comuns, especialmente ligadas ao pequeno porte, a fragilidade, as folhas pequenas e delicadas e que normalmente são germinadas em locais de abrigo do sol.

Nesse sentido, quando Caetano Veloso evoca um "Deus das avencas", poderia estar pensando em uma representação de sujeitos vistos como diferentes, estranhos, ante os modelos identitários conservadores, constituindo, logo, elementos marginalizados e alvos de diversos processos estigmatizantes, mas que, ainda assim, guardariam a função social de servir como fronteira, "fantasma" às identidades normativas.[546] Assim, baseado nas ideias de Tomaz Tadeu da Silva, podemos sugerir que a conformação do "outro", o ser diferente, nesse contexto mostra-se como elemento fulcral para os sistemas classificatórios ao passo que projeta uma fronteira entre o "eu e o outro", entre o "aceito e o estranho", conformando-se enquanto parte essencial da conformação de identidades e de suas expressões culturais.[547]

Todavia, tais processos de diferenciação não ocorrem apartados das relações de poder: pelo contrário, elas são disputadas em um embate desigual, sujeita a imposição de elementos identitários aceitos, ou partilhados pelos sujeitos de poder, que imprimem sua vontade e pensamento sob o viés autoritário que, tal como propõe Edwar de Alencar Castelo Branco, apresenta-se como meio de barrar ou frear a proliferação de diferentes possibilidades de existência[548].

Como outra proposta de leitura, podemos apontar a possibilidade de Jomard se atentar a própria censura ocorrida ao álbum de Caetano Veloso, construindo o filme *Toques*, quase

---

[544] LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
[545] VELOSO, 1975.
[546] RAGO, 2008, p. 41-45.
[547] SILVA, 2014, p. 40.
[548] CASTELO BRANCO, 2005a, p. 94.

como uma performance viva da capa do álbum do artista. Dito de outro modo, no tocante ao nosso filme, a relação música e cena constroem uma representação do corpo em um estado de pureza, desarticulado do que seriam "os pecados da carne" para os cristãos, destituído dos conceitos de obscenidade e sexualidade.

Foucault, em sua obra *O corpo utópico*, ressalta a ideia de que as utopias, para além da construção do que seriam "as utopias seladas na carne"[549], possuiriam lugares específicos, compreendendo, deste modo, tal qual vimos anteriormente uma possibilidade de leitura de Despentes[550], acerca do espaço da floresta, a sociedade, os sujeitos são alocados na cidade de modo que tais espaços passam a fazer referências a pré-conceitos particulares como espaço boêmio, espaço comercial, espaço da cafetinagem. Destarte, tal referência nos é salutar ao passo que não se produzem apenas definições sobre o espaço, mas também constroem o que seriam os *contraespaços*:

> Sem dúvida, essas cidades, esses continentes, esses planetas nasceram, como se costuma dizer, na cabeça dos homens, ou, na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações; numa palavra, é doce gosto das utopias. No entanto, acredito que há – e em toda a sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias. É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos. [...]. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apaga-los, neutralizá-los ou purifica-los. São como que *contraespaços*.[551]

Dessa forma, para Foucault, a sociedade produz, para além do visível, *contraespaços*, "lugares reais fora de todos os lugares",[552] tais como os asilos, prisões, conventos, ou, no nosso caso, a vegetação que atravessa toda a produção. A vegetação, os corpos desnudos, a música de Caetano Veloso, todos esses elementos corroboram não para uma mística de uma "floresta" que guarda perigos, mas como um espelho do mito cristão da criação do homem, o Éden, símbolos da pureza, de corpos destituídos do pudor, uma personificação, não censurada da própria capa do disco de Caetano Veloso.

Imerso nesse contexto, podemos pensar, através dos frames 47, 48 e 49, uma outra margem da transgressão operada por Jomard Muniz de Britto. Ele, tal como Caetano Veloso,

---

[549] FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias:* posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchaail. São Paulo: Edições n-1, 2013, p. 13-14.
[550] DESPENTES, 2016, p. 69.
[551] FOUCAULT, 2013, p. 19-20.
[552] FOUCAULT, 2013, p. 20.

procura inspiração na cultura greco-renascentista para visibilização de seu pensamento. Se em Caetano Veloso esta inspiração culmina no "Deus das avencas", em Jomard de Britto, ela traz a representação do mito das "Três Graças", Tália como a imagem do amor, Abgail como a da beleza e Eufrosina, a personificação do prazer.

Sempre em três, os sujeitos nos frames surgem na maioria das cenas, tal como o frame número 47, tendo o corpo de traços masculinos ao centro, mas que, como observa-se no frame seguinte, se recolhe, se afasta, se retrai a um "buraco", como a "avenca" vive sobre a sombra, mas que é alcançado pelas outras "graças". Os personagens passam a flutuar pelos campos, tal como no frame 48, em um processo de embaralhamento das "diferenças", dos signos atribuídos aos sexos, assim como de apagamento do erótico, do pudor, transparecendo a mensagem de que a fluidez dos corpos desnudos em cena seja vista de forma natural e que deve ser preservada sob o ímpeto da liberdade.

Essa outra margem de contravenção é corroborada quando atentamos para o fato de que filmes contendo nudez explícita, como a produção em análise, são considerados, rotulados como pornográficos ou eróticos,[553] tanto que *Toques* chega a ser considerado por críticos da época como o primeiro filme erótico de Pernambuco.[554] Nesse sentido, observamos um desvio operado na representação das "Três Graças" que é, justamente, o rompimento da ideia de nudez com o erótico. Assim, Jomard Muniz de Britto cria um projeto estético-sensitivo de experimentações com o corpo que opera uma releitura da economia da imagem erótica, tanto defronte às expressões de uma cultura centrada na "moral e bons costumes", como da própria contracultura, que visibiliza a compreensão, nas palavras de Ricardo César Campos Maia Júnior, de que:

> A transgressão não opera somente com choques ou pancadas nas linguagens. Ela pode, sim, atuar por meio da suavidade ou da delicadeza. Essa ressalva é feita porque há a sexualidade ligada à brutalidade, como também religada à sutileza. Isso ocorre em qualquer linguagem. É mais uma maneira de polarizar - o que depende do sujeito para operar as dosagens.[555]

Nesse sentido, ao adentrarmos o que seria nosso último ponto de análise, representados pelos frames 50 e 51, podemos observá-los como uma síntese do próprio intento jomardiano, na percepção de que, ao promover literalmente uma escrita sobre os corpos, especialmente de

[553] MAIA JÚNIOR, 2009.
[554] SILVA, Laércio Teodoro da. *Parahyba masculina feminina neutra:* cinema (in) direto, super 8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). 2012. 227p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE, p. 51.
[555] MAIA JÚNIOR, 2009, p. 116.

nomes em diversas partes, podemos enxergar um processo tanto de metáfora sobre a incidência dos discursos e signos de demarcação de sexo e gênero, "borrando" suas orientações especialmente pela contraposição: parte do corpo e nome; como também, ao observar-se na imagem 50 o abraço ao próprio corpo junto do nome *Toques* escrito em suas costas, pensar que este pode sintetizar o que seria a premissa central da obra, um "abraço ao próprio corpo", um corpo que é seu, de cada um de nós. Tal sentido de pertencimento do corpo e de sua liberdade se intensifica se observarmos que a obra passa a ser conduzida, em seguida, em função de *close-ups*, especificamente, em partes íntimas, como é possível notar na imagem 51, onde o "fim" do filme é anunciado sobre uma vagina.

Portanto, podemos compreender que o filme *Toques* se apresenta como uma espécie de criação de um "novo espaço", um espaço que é real, mas também fora de todas as pré-disposições da cidade, um lugar no qual nosso personagem pode jogar com as fronteiras entre a obscenidade e a pureza, entre a moral e os modelos de estética, de beleza e corpo "real": o corpo sem tais preocupações, um corpo que abraça a si mesmo, como em um ato de sensibilidade, aceitação e transformações dos signos corpóreos e sexuais em uma nova linguagem.

Ao passo que analisamos e procuramos realizar conexões em função da trajetória cultural de Jomard Muniz de Britto e, de maneira mais específica, do filme *Toques*, podemos chegar a um entendimento de que estas exemplificam um processo de criação de linhas de fuga e micro-revoluções, servindo assim como chave de leitura para se pensar uma experiência alternativa de vivência dos corpos, da sexualidade e dos próprios desígnios de gênero no Brasil no entremeio das décadas de 1960 e 1970. Tal análise das movimentações jomardianas no período guardariam ainda elementos para se compreender o processo de emersão de um outro perfil revolucionário para a época centrado no que seria o *corpo-transbunde-libertário* enquanto elemento alternativo às formas de expressão política e de militância tradicionais, assim como parte de uma radicalização da experiência tropicalista de transgressões do corpo, gênero e das sexualidades.

3.2 "Atentados poéticos" à sexualidade: uma leitura sobre a "poesia projétil" de Jomard Muniz de Britto

Conforme vimos ainda no primeiro capítulo, apesar de nascido em Recife, Jomard Muniz de Britto é filho de um pai paraibano e de mãe pernambucana, sendo que ele, ao longo do nosso recorte temporal, permanece em trânsito durante os dois territórios, especialmente

entre as cidades de João Pessoa e a sua cidade natal. A questão de como se definir, ou como é visto ou será visto, parece ser uma preocupação constante em suas manifestações culturais e, se isto lhe é tão caro, por que não nos darmos um pouco mais de espaço para que Jomard apresente um pouco mais sobre sua trajetória cultural? Vejamos um excerto que nos concede mais "pistas" sobre seu discurso autobiográfico:

> Todo o meu esforço sempre foi e continua sendo o de estar sintonizado com as linguagens contemporâneas. Luto pela contemporaneidade desde os tempos de bossa nova, atravessando as múltiplas tendências do cinema novo, da pedagogia paulofreireana, da arte neo-concreto, do poema-processo, dos tropicalismos, da guerrilha artística, da "vanguarda permanente" (segundo Décio Pignatari), das experiências com super 8 e vídeoarte aos experimentos conceituais, minimalistas, performáticos, etc. Tanta coisa, tantos desejos. Sempre em busca da mais crítica e poética MODERNIDADE. Com e sem vaidades. Com e sem apelo às modas. Astuciosamente. Até quando? – perguntaria "O Palhaço Degolado".[556]

O fragmento acima é retirado de uma entrevista concedida ao jornal *Correio das Artes*, em agosto de 1997. Esta fonte chega até nós através do livro *Atentados poéticos*. Nele, Jomard a recupera na íntegra, como uma espécie de exercício autobiográfico e enciclopédico, haja vista que sua proposta, tanto na entrevista, como principalmente no livro como um todo, seria elaborar uma grande síntese das principais influências, obras e "momentos" sob o olhar do próprio personagem sobre sua trajetória cultural.[557]

No texto, Jomard mostra-se como um sujeito no qual, efetivamente, a ideia de "*pan*"[558] se faz presente, percebida no sentido de atravessar diversos campos de atuação. Aqui, nos defrontamos com uma percepção sobre sua personalidade que, em vários sentidos, nos remete a compreensão dele como uma figura multifacetada, que flana sobre diversas áreas, diversas esferas da cultura e da contracultura social, bem como dos próprios usos do corpo, atravessando, assim, inúmeros contextos, tal como vimos anteriormente, desde os tempos de parceria com Paulo Freire, perpassando cenários como a emergência, consolidação e vitrinização do movimento do *Cinema Novo*, encabeçado por Glauber Rocha, como a forma profícua de se fazer filmes no Brasil e chegando nas lutas que trava enquanto tropicalista pernambucano e *filmaker* superoitista a fim de questionar o que seriam os "cânones da cultura brasileira" e os modelos de comportamento social.

Nessa perspectiva, percebendo Jomard Muniz de Britto como um sujeito "pan", tanto do ponto de vista cultural quanto comportamental, cabe observar que essa experiência atravessa

---

[556] BRITTO, 2002a, p. 309.
[557] Ibid.
[558] O termo "Pan" é entendido aqui como sinônimo de pluralidade.

seus escritos e dá pistas sobre suas produções para além da atividade intelectual. Exemplos disso são encontrados em três dos poemas retirados do livro *Terceira Aquarela do Brasil*: *Vamos trocar?*, *POEMA DE SETE FACES ou Pernalonga em sete fôlegos* e *O homem atrás do bigode*, que representam os fios condutores de uma análise que tenta responder questionamentos tais como: de que forma os poemas em foco se relacionavam com as próprias vivências e as questões relativas à identidade de gênero do próprio Jomard Muniz de Britto? De que maneira nosso personagem relacionou a produção de poemas enquanto forma de (re)pensar questões a respeito do corpo, gênero e sexualidades? E, por fim, sob que arquétipos podemos enxergar tais produções enquanto forma resistência à um modelo de sexualidade existente sob o espaço nordestino?

É possível enxergar os poemas do livro *Terceira aquarela do Brasil* enquanto uma produção que se volta a fazer da palavra, dos signos, das metáforas e das sátiras um meio de escape e embate, "táticas", diria Michel de Certeau,[559] como formas de se fazer uma "guerrilha semântica"[560], pensando nosso autor enquanto uma espécie de agitador cultural, promotor de implosões no seio da cultura nordestina, mas, também como um corpo que flanava por identidades e desejos diversos. Tomando tais pontos como elementos de partida para nossa análise é chegado o momento de nos afastarmos do "reino das contextualizações e introduções" e nos voltarmos efetivamente à nossas fontes, sendo a primeira delas o poema intitulado *Vamos trocar?*, ao qual passamos a conhecer em sua íntegra a partir de então:

---

[559] Michel de Certeau, especialmente em seu livro a *Invenção do cotidiano: artes de fazer*, nos chama atenção para a primazia dada ao aparelho de dominação, à vitimização, à passividade, legada aos sujeitos da modernidade, dirigindo sua crítica ao pensamento de autores como Michel Foucault. Certeau, com tal crítica procura, não atacar o mérito da escrita em si, mas apontar para suas brechas, para uma outra margem, que seria pensar as operações, os variados usos que os indivíduos mantêm com os produtos culturais, modificando seus usos em função das ocasiões. É em função de explicar tal desvio da norma, tal apropriação das massas diante da normatividade que lhes atravessa, ou seja, pensando a existência de uma rede de antidisciplina, que Certeau irá criar os conceitos de *Estratégia e Tática*, a qual o primeiro denomina "o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um 'ambiente'." Ou seja, seria um espaço, um lugar, na qual sujeitos que possuem o poder conseguem impor um "próprio", uma gestão, uma arte como pensa o nosso autor, sobre as formas de uso, as relações com os produtos culturais e assim com o meio social em si. De modo contrário, tática estaria restrita aqueles que o "próprio" se perde no lugar comum, na ideia de popular, no lugar do "outro", onde o mesmo deve "aproveitar-se da ocasião", ou seja, deve manejar um cálculo dos acontecimentos que o cercam para transformá-los em "ocasiões", na qual "o fraco pode tirar partido de forças que lhe são estranhas". Ver: CERTEAU, 1994, p. 46.

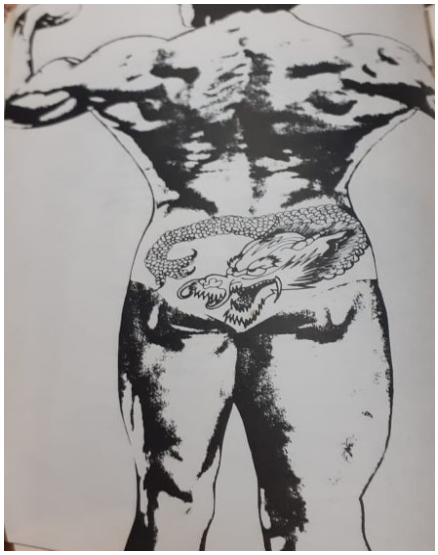
[560] De maneira sintetizada, a ideia de *guerrilha semântica*, vista aqui na esteira do pensamento do autor Ernesto Manuel de Melo Castro, vem proporcionar uma leitura não necessariamente entre forças desiguais em seus meios de propagação, mas pensar um cenário onde concorre-se visões, ideias, discursos sobre o real que procuram-se impor como "verdades", como aceitos. Dessa forma, associada a ideia de *estratégias e táticas* de Certeau, podemos pensar como os indivíduos promovem, mesmo sob margens dissonantes, mesmo sem forças para concorrer diretamente, sob os mesmos moldes, com o discurso dominante encontra nas ocasiões, nas táticas, formas de estabelecer uma verdadeira "guerrilha semântica" sobre o real. Ver: CASTRO, 1974.

VAMOS TROCAR?

No país de caruaru – país de políticos, empresários,
dramaturgos, ceramistas, prestigiadores – existe
uma curiosa feira de necessidades: a feira do
troca-troca.
certo dia ensolarado, um anônimo rurícola resolveu
trocar sua mulher, mãe abnegada de seus filhos, por
uma bicicleta sem freio. ninguém quis saber dos
mal tratos – ou melhor, malvadezas duronas – que a
mulher sofrera.
no mesmo dia, já menos ensolarado, um radinho de
pilha foi trocado por um cavalo sem ó, ou seja, sem
popularidade.
ainda no mesmo dia entardecendo, um chefe de família,
sem entender as vontades do filho de fazer teatro na
companhia práxis-aquariana, foi trocá-lo por um
turista halterofilista. sem mais saber de trocas
ou de termas ou de academias romanas. aqueles músculos
espartanos... aquele dragão tatuado na
bunda...
assim, vadiamente, pode ser a feira toda a cidade –
ferocidade, como diria um concretista retardatário
com um talvez complexo de castração.
a exemplo desta feira de curiosidades, um grupo de peritos
advogados das (como sempre) melhores famílias da região,
com escritório funcional-ficcional na pracinha do diário
– o jornal mais antigo e off-cético da américa latrina –
se dispõe a realizar, legalizando e legitimando todo
tipo de troca.
na base, é claro, das transferências nominais. e com a
maior rapidez possível, no clima de desburocratização
como pede o figurino planaltino. nesse ritmo de
euforia aberturial ou aberturiante, já foram rebatizadas
algumas das mais vibrantes e mutantes personalidades:
– de tanto penetrar nos mídia, transformou-se em medium
com nova assinatura – décio signatari de andrade.
– pela jóia da delicadeza heterossexual, o ensaista
gilberto vasconcellos se assinará na folha paulicéia
como gilberto veloso da purificação.
– nos segredos elegantes de um diário íntimo, que não
se deseja best-seller, Silviano santiago se transmudou
em grasilviano ramos.
– a professora, ex-empresária e futura reitora, thelma
cidade, com lenços, malas e documentos, assumirá nova
identidade: thelma matogrosso.
– o economista e turistólogo wilson araújo de sousa,
nos longos corredores corajosos da sudene, já ouve
outro nome: wilson paubrasília.
– o acído jornalista-humorista amim stepple,
desafiando o coro das borboletas azuis, vem sendo
invocado no bloco siri na lata como amim do anarquismo
superoitista.
– instigando as patrulhas beócias com sua bomba de
estrelas, o músico-filósofo mautner se tornou mais
decantado por jorge ben jacobina.
– o barbalorixá mário miranda, depois da visita do
encantador prefeito e neo-mecenas do novíssimo
renascimento cultural pernambucano, faz questão de

ser: maria aparecida rainha da alvorada em casa
amarela de oxum-ceci.
– por sugestão de iracema, assessora pedagógica das
mais perspicazes, o prefeito de olinda vem sendo
louvado no bacalhau do batata como germano
mirabolação.
– pela afetuosidade redimensionada em moçambique,
o neo-cinema-novíssimo se assinala agora, bem mais
globalmente, como jean-luc-guel-de-alencar-godard.
– e agora josé?
– e agora juliana da mauricéia?
– e você, de novo?
foram esses os primeiros nomes e alcunhas do cartório
troca-troca, troças carnavalescas de todas as frevanças
e maracatus atomizados. traços de uma visionária e
vertiginosa arte nacional popular e pra pular as
cercas das rotulações.
os estudantes engajados – logo mais, engasgados –
comentam que tudo não passa de mais idiota decadência
burguesa, elitista e estrelista. e assim retraçam, sem
saber ou querer, o irrequieto makalé. banquetes para
a mendicância intelectual de todas as pichações.
pela primeira vez, um cartório se torna ou se troca
famoso não por motivos de sucessão eleitoreira.
mas tudo não passa de cenas frívolas da vida brasileira.
em câmara portátil, som direto,
INdiretamente.[561]

Figura 54: Homem com dragão tatuado na bunda.



Fonte: BRITTO, 1982, p. 30.

Para analisarmos o poema acima, primeiramente, se faz necessário compreender de que modo a escrita de Jomard Muniz de Britto pode se mostrar relevante ao meio social e, para tal,

[561] BRITTO, Jomard Muniz de. Vamos Trocar? In: _____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 31-33.

recorremos às ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari.[562] De forma semelhante à análise de Deleuze sobre o pensamento de Espinosa, que enxerga neste filósofo um profundo desejo de "fazer de si mesmo um homem livre, tão livre quanto possível, indo ao limite dos seus pensamentos e interligando todos os elementos uns aos outros".[563] No tocante à ideação sobre uma "literatura menor", Deleuze, agora em conjunto com Guattari,[564] pensa através da trajetória cultural do escritor Frantz Kafka uma representação da potência da literatura, enquanto meio de dar vazão ao imaginário, ao simbólico, que na prática não figuraria apenas "como um lazer inofensivo".

Desta forma, Deleuze e Guattari enxergam essa escrita enquanto uma "máquina de guerra", enquanto semelhante ao que chamamos anteriormente de "guerrilha semântica",[565] enquanto palco, espaço, de experimentação política e cultural, espaço este no qual sujeitos que, como Kafka, "mesmo portando-se como um "mecânico solitário", através da máquina literária expressiva é capaz de antecipar e precipitar os conteúdos que, apesar de tudo, dizem respeito a uma coletividade inteira".[566]De maneira semelhante, enxergamos que a "feira do troca-troca", espaço onde passa a trama do poema, não seria um dispositivo imagético fortuito, mas o fruto de um processo de re-invenção. Em um potente ato de *escreviver*, Jomard Muniz de Britto parece perguntar: Posso entrar? Falar? Mentir? Desconversar? Trapacear? Brincar com as palavras e os personagens? "Afinal, quem tem medo de metáforas?".[567] A pergunta metamorfoseia uma das indagações cerne da produção de Foucault, "afinal, qual o perigo de falar?".[568]

Jomard parece responder essa mesma pergunta alguns anos depois da publicação da nossa produção basilar, afinal, como vimos anteriormente, ele parece se importar muito com a forma como os discursos são produzidos e recepcionados. Assim, quando da publicação do livro *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*,[569] este observa que:

> Confrontando linguagens: do fio da conversa (con) fiada às novas informações dos multimeios afiados e ainda asfixiados. Desconstruindo falatórios estereotipados, assim**: Lutar com palavras é a luta mais vã guarda**. Lutar é necessário, insiste o

[562] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
[563] Deleuze aqui se refere de maneira mais direta a famosa ideia do "paralelismo" de Espinosa, a qual evoca-se uma paridade entre o que seria a alma e o corpo, desmistificando a ideia de superioridade da primeira sobre a segunda e desta última como raiz da decadência da primeira (DELEUZE, 2002).
[564] DELEUZE; GUATARRI, 2017.
[565] CASTRO, 1974.
[566] DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 14.
[567] BRITTO, 1992, p. 89.
[568] FOUCAULT, 2014, p. 08.
[569] BRITTO, 1992.

> repetidor do poeta, descaminhando contra o vento, a favor dos movimentos. Lutar pelo SIM: coração, desejo e sina. **Tudo é projeto, tudo é paixão, tudo é fala, tudo é sonho, tudo é gozo, tudo é processo, tudo é promessa, tudo é projétil**.[570]

"Tudo é projétil, sonho e gozo",[571] seja em Espinosa, Kafka ou Jomard Muniz de Britto. Assim, a luta com a palavra poética ou com a imagem em super-8 significaria um constante exercício de potência, de paixão, que ultrapassa a própria dimensão da atividade intelectual e se relaciona com os desejos que atravessam as carnes. Nesse sentido, no poema intitulado *Vamos Trocar?*,[572] Jomard Muniz de Britto inicia seus versos evocando um espaço, o "país de Caruaru", em referência ao município pernambucano muito conhecido pela sua feira livre, uma das maiores e mais tradicionais do Nordeste. Pernambucano de origem, o autor não parece escolher por acaso tal cidade como espaço de representação de sua fala, pois, muito provavelmente, a feira de Caruaru fazia parte do seu imaginário, "um lugar onde se encontra de tudo e pode-se fazer-se qualquer negócio".[573]

A ideia de "feira" é o lugar comum de muitas pesquisas, histórias e "estórias", ao longo das décadas. Um exemplo de outro sujeito que se volta a pensar o lugar da "feira" na cultura nordestina é o próprio historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior,[574] que não só pensa enquanto espaço simbólico a se tratar "objetivamente", mas, ao se voltar a outra grande feira, a que se situa na cidade de Campina Grande, pensa e localiza a ideia de "feira" enquanto lugar de suas memórias de infância e juventude, reproduzindo, assim, tanto em sua teoria, quanto em sua memória, um ideal de espaço no qual o "popular seria o rei e a pluralidade a lei".

Assim, podemos compreender o porquê de Jomard Muniz de Britto rebatizar a feira de Caruaru como a "feira do troca-troca", espaço onde tudo é possível, inclusive a sua "crítica projétil". Mas, afinal, crítica a quê? Como forma de encontrar pistas, é possível entrecortar alguns trechos do poema para responder melhor essa questão, sendo o primeiro deles:

> [...], ainda no mesmo dia entardecendo, um chefe de família,
> sem entender as vontades do filho de fazer teatro na
> companhia práxis-aquariana, foi trocá-lo por um
> turista halterofilista. sem mais saber de trocas
> ou de termas ou de academias romanas. aqueles músculos
> espartanos... aquele dragão tatuado na
> bunda...
> assim, vadiamente, pode ser a feira toda a cidade –
> ferocidade, como diria um concretista retardatário

---

[570] BRITTO, 1992, p. 91, grifo nosso.
[571] Ibid. p. 91.
[572] Id.1982, p. 31-33.
[573] Ibid.
[574] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a.

com um talvez complexo de castração.[575]

O caso do "chefe de família" que procura trocar seu filho pelo turista halterofilista ganha destaque no poema por ser detentor também de uma representação imagética, apresentada acima: corpo musculoso, viril, "macho sim sinhô". Se recordarmos novamente a análise de Deleuze sobre a obra de Espinosa,[576] podemos lembrar que, segundo o analista em questão, Espinosa propõe tomar o "corpo como modelo" ao invés da razão, não no sentido de desmerecimento desta última, uma vez que seu pensamento coloca "corpo e alma" em paralelo, mas sob o intuito de tomar o desconhecido como fonte, enxergar que o corpo ultrapassa o que dele conhecemos,[577] perspectiva potencialmente presente no caso da troca feita pelo "chefe de família" Com o corpo musculoso e o dragão tatuado na bunda, Jomard Muniz de Britto insinua uma "dúvida", uma possibilidade de "engano" ante a visão de suposta virilidade pensada pelo sujeito realizante da troca, pois o "corpo ultrapassaria o que dele conhecemos" e, assim, "pode ser a feira toda a cidade".

Com a troca do filho de práticas *non gratas* ao pai, podemos vislumbrar uma ação que poderia ser bem matizada sob o discurso de fazer-se em função da "preservação da família tradicional" ou mesmo em função da "moral e dos bons costumes", afinal, não é difícil recordar-se de casos "exemplares" de preconceito e homofobia que, pela ótica do patriarca em questão, seriam justificados como uma forma de "preservação da moral".

A decisão do pai é rápida e direta, parecendo ter suas questões atendidas no momento que "bate o olho" no corpo musculoso, todavia, com um "golpe só", Jomard Muniz de Britto faz cair por terra seus louros, invertendo um atestado de virilidade e subvertendo a força viril à economia desejante moderna na qual os corpos podem ser modelados para atenderem firmemente as novas possibilidades de desejo que influem nas cidades no século XX. Com o dragão tatuado nas nádegas, nosso autor investe sobre seu personagem um símbolo não somente enquanto parte caricatural da cultura chinesa e, em especial do que seria o "mundo oriental", mas enquanto representação das novas práticas e margens do desejo moderno.

A sua inversão, o seu uso de um símbolo oriental permite lembrar ainda de quando Margareth Rago, em *Os prazeres da noite*,[578] fala sobre as práticas libidinais em bordéis e cabarés do eixo Rio-São Paulo entre fins do século XIX e início do XX. Nesta investigação, Rago abordará, dentre outras questões, das próprias práticas de *strip-tease* e as chamadas danças

[575] BRITTO, 1982, p. 31.
[576] DELEUZE, 2002.
[577] Ibid.
[578] RAGO, 2008.

orientais enquanto forma de atração pelo campo exótico e como símbolo de modernização em tais espaços de sociabilidade, ou seja, símbolos, performances, corpos estrangeiros farão parte da promoção de uma nova vivência erótica no período.[579] Logo, não parece difícil compreender a escolha também de um símbolo oriental, estrangeiro, pelo nosso autor para promover uma ruptura com os traços de uma moral conservadora, uma pluralidade da leitura sobre os corpos.

Outro fragmento que ganha destaque seria aquele que dá destaque à emergência de uma instituição um tanto que "estranha" a uma feira em si, a figura do "jornal mais antigo da América Latina" enquanto figura "jurídica", ou, nas palavras do autor:

> **[...], o jornal mais antigo e off-cético da américa latrina –**
> **se dispõe a realizar, legalizando e legitimando todo**
> **tipo de troca.**
> **na base, é claro, das transferências nominais.** [...].
> foram esses os primeiros nomes e alcunhas do cartório
> troca-troca, troças carnavalescas de todas as frevanças
> e maracatus atomizados. traços de uma visionária e
> vertiginosa arte nacional popular e pra pular as
> cercas das rotulações.
> os estudantes engajados – logo mais, engasgados –
> comentam que tudo não passa de mais idiota decadência
> burguesa, elitista e estrelista.[580]

Neste ponto, percebemos que o espaço a qual Jomard Muniz de Britto se volta não é efetivamente a cidade de Caruaru. Aqui, poderíamos lembrar da sua própria cidade de origem, a capital pernambucana. Afinal, o "jornal mais antigo da América Latina" – ou, "América Latrina", como nosso autor a nomeia em outro poema do nosso livro basilar[581] – nada mais é que o jornal *Diário de Pernambuco*, situado na dada capital. É evidente para os seus leitores que o *Diário de Pernambuco*, como muitos jornais de sua época, trazia notícias de outros espaços, ainda mais sendo um espaço de tantas relações de sociabilidade como é a Feira de Caruaru; entretanto, o que nos chama atenção não é necessariamente a "presença" deste local no jornal, mas a leitura que nosso autor promove sobre sua atuação.

No poema, Jomard Muniz de Britto destaca o que seria o papel do legislador e do jurista, assumido pelas diversas matérias publicadas no jornal, tendo especial destaque para os interesses de uma elite espacial, o que pode ser associada ao trecho "legalizando e legitimando todo tipo de troca. na base, é claro, das transferências nominais". Dessa forma, nosso autor parece promover uma leitura ácida tanto da intervenção do jornal em questão, mas

[579] RAGO, 2008, p. 112, 214 e 218.
[580] BRITTO, 1982, p. 31-33, grifo nosso.
[581] Ibid. p. 67.

especialmente, da representação da imprensa, chamando atenção para o papel de construção de imagens, ideias, polêmicas nestes espaços, marcadamente dirigidos pela classe burguesa letrada, com ares de "estrelismo", como nosso autor remonta no fim do trecho em análise.

O jornal voltado para um público elitizado e notadamente conservador seria, também, espaço onde o "troca-troca", tratado aqui em sua dimensão como gíria sexual de relação entre dois homens era narrada de forma pejorativa. Ao investigar o *Dário de Pernambuco*, em sua edição de 14 de abril de 1972, é possível encontrar a matéria intitulada *Barbeiro caruaruense não bebe água desde 1952*, que retrata o caso de uma curiosa figura de Caruaru que afirma estar, na época da reportagem, há 20 anos sem beber água, "embora tenha saúde de ferro".[582] Entretanto, mais curiosa que a figura, talvez seja o conteúdo do primeiro tópico da reportagem, intitulado *Homossexualismo*. Trata-se de um fragmento emblemático não por pensar a sexualidade da figura, mas por desviar o foco da suposta façanha do barbeiro para outro acontecimento da cidade de Caruaru: o *Congresso de Homossexuais* promovido pelo padre Henrique Monteiro, da Igreja Ortodoxa.

Ao ser indagado sobre o caso, o barbeiro, legitimado pela façanha de não beber água a 20 anos, afirma: "'o problema do homossexualismo pode e deve ser estudado e combatido sem congresso'. Acrescenta que a realização do 'conclave' representaria um desacato às autoridades."[583] Assim, por essas e outras matérias nas quais os entrevistados e diversos grupos sociais são impelidos a intervir no "absurdo" promovido pelo padre, mesmo que suas intenções fossem o debate, estudo e "cura dos desviantes", que, pela própria ideia de juntar-se sobre o "teto sagrado" tais figuras, seria um grande desacato, seja às autoridades, como nos fala o barbeiro, seja às famílias tradicionais, à "moral e os bons costumes".

O fim do intento do padre Henrique Monteiro acaba sendo realmente o naufrágio, após diversas polêmicas. No nosso caso, podemos ficar com a exemplificação do papel intervencionista das mídias, que chega a usar a história do barbeiro como "trampolim" para retomar a polêmica do dado congresso, assim como podemos encontrar mais alguns elementos do porquê a escolha do nosso sujeito pela Caruaru para a produção do seu poema.

Retornando ao fragmento do poema em análise, este se finda evocando uma crítica que se torna comum ao longo de seu texto: através dos seus múltiplos sujeitos e endereçamentos específicos, Jomard Muniz de Britto questiona o que, no fragmento, levaria à ideia de legitimação de discursos por parte dos meios de comunicação e instituições de poder, e por

---

[582] BARBEIRO CARUARUENSE NÃO BEBE ÁGUA DESDE 1952. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 de abril de 1972, seção: Municípios, primeiro caderno, p. 10.
[583] BARBEIRO CARUARUENSE...1972, p. 10.

conseguinte, das ideações, posturas e condutas pré-estabelecidas pelo círculo/circuito intelectual das famílias de renome da região, ou seja, de uma elite intelectual advinda ou representativa dos antigos brasões senhoriais. Mais do que isso: utiliza uma expressão de duplo sentido "o troca-troca", como forma de fazer uma crítica velada à necessidade conservadora dos sujeitos em questão de observar e cercear as sexualidades que divergiam da norma vigente. Desse modo, podemos compreender efetivamente o porquê da associação feita aqui entre a escrita jomardiana e o conceito de "literatura menor" pensado por Deleuze e Guatarri,[584] afinal, nosso autor se propõe ao intento de "ser estrangeiro em sua própria língua", ou, como nossos teóricos bem explicam sobre a "literatura menor":

> As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação individual no imediato-político, o agenciamento coletivo da enunciação. É o mesmo que dizer que "menor" não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. **Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto**.[585]

"Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca"[586] no seio da "grande literatura", dos mestres, cânones, "gênios autoproclamados", parece ser a motivação central dos escritos jomardianos aqui analisados. A escolha do poema *Vamos trocar?*, como abertura do nosso debate, move-se justamente, pelo entendimento deste resguardar a possibilidade de compreensão dessa escrita marginal, "menor", estrangeira ao modo canônico de sua época e região, compreendendo os jogos de signos, significados e significantes proposto pelo autor, na tentativa de "fazer vibra-los sob outra ordem", uma ordem estrangeira dentro da sua própria língua.

E, desse modo, para além da ordem do que seriam as "artes de fazer" da escrita de Jomard Muniz de Britto,[587] o poema passa a nos inserir em temas cerne da obra, como as questões acerca do corpo, gênero e sexualidades, iniciadas, por exemplo, com o caso da troca realizada pelo "chefe de família", temas estes que são aprofundados a partir dessa percepção de escrita enquanto "projétil", não só como reveladora de possibilidades de leitura sobre o próprio

[584] DELEUZE; GUATARRI, 2017.
[585] Ibid. p. 39, grifo nosso.
[586] DELEUZE; GUATARRI, 2017.
[587] CERTEAU, 1998.

autor, mas como signos de uma coletividade, de questões sociais que reverberam sobre ou no interior dessa ideia de "Nordeste".

Se observarmos de forma atenta o poema *Vamos Trocar?*, podemos notar que há pelo menos outro momento no qual as temáticas de gênero se mostram presentes, um caso especial que chama atenção acerca deste ponto, principalmente ante as escolhas e o peso dado pelo nosso autor, sendo este caso presente no fragmento:

> [...], certo dia ensolarado, um anônimo rurícola resolveu trocar sua mulher, mãe abnegada de seus filhos, por uma bicicleta sem freio. ninguém quis saber dos mal tratos – ou melhor, malvadezas duronas – que a mulher sofrera[588].

A primeira troca exaltada por Jomard Muniz de Britto é a troca de uma mãe por uma bicicleta sem freio. Nosso autor, abre destaque, ainda, para exaltar o descaso da "população local" que não se solidarizara com as dores, os sofrimentos da mulher. Apesar, da atitude de abrir um "parêntese" para destacar a indiferença quanto ao caso, nosso autor, prefere transpor em imagem, no caso, a do sujeito musculoso com o dragão tatuado na bunda abordado anteriormente e que cuja imagem toma uma página inteira de sua obra. Isto nos é interessante, pois revela o que autor considera como mensagem central em seu poema, o ponto a ser pensado com maior destaque. Seja por uma afinidade afetiva ou quaisquer outro mote, o fato é que o caso, ou melhor, a escolha feita por Jomard Muniz de Britto, não se apresenta fortuita no livro.

Esta escolha se alinha a outros poemas de sua obra, exaltando uma discussão que mesmo pensando questões de gênero, corpo e sexualidades, tais temas apresentam-se de vasta ordem, o que promove a necessidade de fazer-se recortes diante da experiência e debate a que se procura centrar-se. No caso do nosso autor, este, assim como em *Vamos trocar?*, toma a masculinidade, o corpo masculino e seus possíveis como pautas centrais da obra. Isso pode ser visto através dos outros poemas a serem analisados aqui, dentre os quais podemos citar primeiramente o chamado, *POEMA DE SETE FACES ou Pernalonga em sete fôlegos*.

> **POEMA DE SETE FACES OU PERNALONGA EM SETE FÔLEGOS**
>
> **Quando nasci, um anjo igual a mim**
> **desses que vivem nas sombras** das águas fortes de Olinda...
> disse: **Vai, Pernalonga! ser gay na vida.**
> **Quando nasci ou renasci**, um anjo doido
> desses que sossegam em sombra e água fresca
> disse: **Vai, Grace Florida! Ser artista da vida**.

[588] BRITTO, 1982, p. 31.

Quando nasci, um anjo solto por aí
desses que mergulham na praia dos milagres
disse: **Vem, Perna! vem mais pra junto de mim**
(baixinho: que somente aqui começa a vida).
Quando nasci, um anjo muito vivo
desses que amanhecem no cantinho da sé
disse: Vai, Pernalonga! dormir com muita fé.
Quando nasci, um anjo de mentirinha
desses que adormecem na ilusão do ninho
disse: Vem, Perna! descobrir novo caminho.
Quando nasci e morri, um anjo pela metade
desses que vivem no coração da cidade
disse: Vai, menino! ser artista de vontade.
Quando nasci, um anjo igual a mim, maroto
desses que ainda navegam em três galeras
disse: **Vai, Pernalonga, sempre torto,**
alegrar toda a cidade.[589]

Figura 55: Pernalonga.



Fonte: BRITTO, 1982, p. 53.

Ao lermos *POEMA DE SETE FACES ou pernalonga em sete fôlegos* observamos o uso da ferramenta de repetição de termos, uma sequência que se metamorfoseia aos poucos dentro de uma base de repetição de palavras. É mister atentarmos que tal base de repetição é movida por dois a três termos centrais: "quando nasci" ou "morri" e a ideia de que um "anjo", vivo, torto, doido, de muitas faces e jeitos, veio "dizer" o que Pernalonga deveria fazer e, principalmente, ser.

A fonte em questão guarda ainda a semelhança de ter-se uma imagem que a acompanha, tal qual a nossa última produção analisada. Todavia, se fizermos um breve comparativo, podemos notar a diferença de que agora temos uma fotografia, de um "sujeito real", de um

[589] BRITTO, 1982, p. 53-54, grifo nosso

corpo, que figuraria como “Pernalonga” e que passa a ideia de uma poesia de “fundo real”, fruto das vivências do dado sujeito da imagem, diferenciando-se da nossa primeira fonte imagética, ao passo que esta seria muito mais uma representação, um desenho, uma ilustração do texto escrito, sem esse vínculo direto com um “corpo material, físico, real”.

Ao lermos o poema com a atenção voltada para tais elementos, repetições, aproximações e dissidências, podemos acompanhar mais do que o processo de construção da identidade de Pernalonga, mas, também, o seu processo de desterritorialização e reterritorialização na própria cidade. A repetição de termos tais como “anjo”, “nasci”, “renasci”, “anjo de mentirinha”, “anjo pela metade desses que vivem no coração da cidade e artista da vida”, bem como a mudança de nome de Pernalonga para Grace Florida, permite compreender a trajetória de um sujeito que recai no submundo da noite pernambucana, encontrando na prostituição tanto um meio de sobrevivência como enquanto espaço de libertação de desejos e vivências. Para nos aprofundarmos em nossa análise do poema, recorremos às discussões promovidas por Margareth Rago,[590] especialmente na esteira de perceber o processo de “nomadismo” vivido por Pernalonga.

Ainda que em sua obra a autora aborde a prostituição legada à figura feminina, esta estuda suas múltiplas configurações, expressões, especialmente no campo da construção e efeitos sociais a estas atribuídas. Neste intento, encontraremos o perfil da prostituição traçado sob a ambígua relação entre a ideia de indesejável e necessário. Sobre ela, os discursos se avolumam, mas potencialmente amplificam a margem de indesejável socialmente sobre os sujeitos trans, travestis, homossexuais que permeiam a “mercantização do submundo”[591]. Sob a margem da economia da imagem legada a prostituição, Rago nos fala de uma dicotomia entre discursos de vitimização e de libertação, entre sujeitos que, como Pernalonga, seriam “anjos” depravados pela sociedade e, ao mesmo tempo, *femmes fatales* que assumem, nos estudos da nossa autora, o papel de resposta e de libertação que representaria um perigo real à comunidade pretensamente moralizada.

Nesse sentido, diante da trajetória de Roberto de França, o Pernalonga, e sua apresentação no poema, nos vemos diante de múltiplas tentativas de captura empreendidas sobre os sujeitos indesejáveis, seja pela imprensa em ações como as vistas através do jornal *Diário de Pernambuco*, seja pela literatura, pelo discurso médico ou jurídico; todavia, se são variados os lócus de ataque, de investimento em apreender e limitar tais indivíduos, ainda mais plurais são suas expressões, chegando à atribuição da alcunha de “artistas” não apenas pelas

[590] RAGO, 2008.
[591] Ibid. p. 215.

suas atividades nos bordéis, espaços e eventos libertinos, mas também pela sua relação íntima com o processo de transformação, fragmentação do corpo e da própria identidade. É nesse sentido que Margareth Rago irá atribuir tal movimento de transformação, de metamorfose a alcunha de "nomadismo", um nomadismo geográfico, sexual e identitário[592].

Dessa forma, lemos o poema de Jomard Muniz de Britto, quando este versa sobre o "nascer, renascer" de Pernalonga, ou Grace Florida, enquanto espelho da ideação de Rago, na qual os corpos são reterritorializados pela instituição da prostituição que, nas palavras da nossa autora:

> O significado dessa transferência de identidade é forte, pois ela vem acompanhada, de um lado, pela perda do sobrenome que vincula à família e, de outro, por toda uma metamorfose de sua identidade corporal. Trocando de nome, a prostituta mudava também a cor do cabelo, encurtava e decotava as roupas, passava a se maquilar com mais extravagância, enfeitava-se com jóias que revelavam seu *status*, produzia marcas no corpo como tatuagens.[593]

Assim, Rago nos chama a atenção para o processo de adaptação e a produção de uma imagem corporal e identitária que, apesar de fluida, tem o poder de reconfigurar-se em outro espaço com outras características, respondendo diretamente a um modelo específico, a uma economia da imagem da prostituição. Desta forma, o que podemos ver de maneira mais clara é o reverberar de tais características na própria imagem de Pernalonga que acompanha o poema que, mesmo atendendo a escolhas pessoais e a questões identitárias próprias, também parece responder diretamente à sua função de "artista de vontade", que vai "alegrar toda a cidade"[594].

A proposição de incômodo ou perigo representado por Pernalonga às cartilhas morais apontadas através do texto de Margareth Rago pode ser aprofundada quando pensamos um pouco mais sobre quem seria "Pernalonga". Roberto de França, seu alter-ego, era integrante do grupo olindense de teatro *Vivencial Diversiones*, que participa de diversas produções contraculturais da época, dentre as quais destacamos as parcerias em produções de Jomard Muniz de Britto, tais como o filme *Vivencial I*, de 1975, e da peça que o homenageia em releitura ao poema visto acima, chamada *7 fôlegos*, dirigida por Guilherme Coelho (coordenador do grupo *Vivencial Diversiones*).[595] Roberto de França, que ganha destaque no cenário pernambucano por sua postura de confronto e liberdade sexual a partir das décadas de

---

[592] RAGO, 2008., p. 223.
[593] RAGO, 2008, p. 269.
[594] BRITTO, 1982, p. 54
[595] BRITTO, Jomard Muniz de. 7 Fôlegos. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento515042/7-folegos. Acesso em: 04 de março de 2023.

1960 e 1970 e, tal qual a *Macabéa* no romance de Clarice Lispector antes citado neste estudo, ganha novo destaque na sua *hora da estrela*, no momento de sua morte. Quando desse acontecimento, o jornal *Diário do Grande ABC* sintetiza o ocorrido da seguinte forma:

> Centenas de pessoas acompanharam neste domingo, em Olinda, o enterro do ator Roberto de Lira França, o Pernalonga, assassinado na madrugada de sábado. Vítima de latrocínio, ele foi atingido com uma facada na perna, perdeu sangue durante quase três horas e agonizou até ser levado ao Hospital da Restauração. O ator era portador do vírus da Aids e como sangrava muito vizinhos ficaram com medo de ajudá-lo e contaminar-se[596].

A morte de Pernalonga é anunciada pelo jornal no ano 2000 enquanto fruto de um latrocínio, em vias gerais, um roubo seguido de morte, sendo ainda declarada uma "morte evitável" pelos médicos que o assistiram, segundo o próprio jornal, evitável porque bastaria o simples ato de pressionar a ferida para estancar o sangue até a chegada ao hospital. A morte ganha ampla repercussão em sua época, tendo centenas de pessoas a acompanhar seu enterro em Olinda.

Segundo a matéria, sua morte choca pela omissão de socorro por vizinhos e transeuntes e seus "socorristas", são vistos como promotores de uma violência generalizada, pautada essencialmente no medo da contaminação. Tal episódio ganha tamanha repercussão que é rememorado em 2005 com o lançamento do documentário dirigido por Wilson Freire, intitulado *Aids e preconceito ou a Pernalonga da história*, que tem seu foco centrado exatamente na relação omissão e na *Aids*, indo, no entanto, para além disso, firmando uma outra leitura da violência primeira, a facada sofrida, levantando a suspeita de um assassinato influência também pela sua sexualidade.

Seja fruto de um assalto ou de uma iniciativa premeditada contra a pessoa de França, o fato é que o este transparece levar não uma, mas pelo menos duas "facadas", uma em seu corpo e outra em seu espírito, cravada não, somente, por quem segurava a faca, mas pela omissão, pelo preconceito, pela ignorância sob a qual o ator dedica sua vida a combater, mas que o devora cotidianamente, assim como com tantos outros "pernalongas" pelo Brasil, encontrando um triste fim para uma das mais queridas personalidades do teatro pernambucano. Sua memória, seu exemplo de luta e seu desfecho trágico encontram homenagem recente pelo Estado do Pernambuco, por meio da Secretaria de Cultura do Estado do Pernambuco (SECULT-PE) e da

---

[596] ATOR SOROPOSITIVO MORRE POR FALTA DE ASSISTÊNCIA NO RECIFE. *Diário do Grande ABC*. Santo André, 11 de Jun. de 2000. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/320674/ator-soropositivo-morre-por-falta-de-assistencia-no-recife>. Acesso em: 04 mar. 2023.

Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE0), com a criação, em 2017, do prêmio *1º Prêmio Roberto de França (Pernalonga) de Teatro*:

Figura 56: 4° Prêmio Roberto de França (Pernalonga) de Teatro.



Fonte: Cultura.PE (2022).

O prêmio procura homenagear sua trajetória assim como promover experiências com a arte marca sua vida, o Teatro. Com este podemos vislumbrar que o poema jomardiano e a imagem de Pernalonga que o acompanha, se tornam símbolos da face de um dos mais ativos agitadores culturais do teatro pernambucano, sendo a imagem, inclusive, o estandarte do prêmio, como vemos na imagem acima, que atualmente já se encontra na sua 4° edição, no ano de 2022.

Portanto, frente a tais observações apontadas acerca da nossa fonte e da trajetória de Roberto de França, o Pernalonga, podemos observar que a partir dela nos aprofundamos de vez nas temáticas acerca das sexualidades. Com isso, podemos lembrar de uma obra clássica que nos ajuda a entender esse processo vislumbrado na fonte, onde há sempre um discurso sobre o "modo de agir do Pernalonga", sendo esta, os escritos de Foucault, sobre *a História da Sexualidade*, dividido em 4 volumes. O tratado foucaultiano nos apresentará um "sexo que fala", ou seja, em um comparativo, em uma distinção, entre o que seria uma hermenêutica da conduta sexual pela moral cristã e uma estética da existência que seria própria da Antiguidade, um cuidado de si. Observando essa distinção entre uma estrutura de organização dada a patologização das práticas sexuais e o que seria uma abordagem dietética da Antiguidade, encontramos o que Foucault chama de "dispositivo de sexualidade".[597]

[597] FOUCAULT, 2020.

Esses dispositivos, gerando continuidades no tempo presente, vigorariam sob a herança dessa moral cristã, do poder pastoral, marcado pelo policiamento, fala e repressão dos corpos. Um dispositivo que não necessariamente "reprime", em essência o sexo, pelo contrário, para Foucault nunca se falou tanto sobre a sexualidade, os corpos, as formas, nunca na história "a vontade de saber sobre o sexo" fora tamanha, ou, em suas palavras:

> Como se fosse essencial podermos tirar desse pequeno fragmento de nós mesmos não somente prazer, mas saber e todo um jogo sutil que passa de um para o outro: saber do prazer, prazer de saber o prazer, prazer-saber; é como se esse animal extravagante a que damos guarida tivesse uma orelha bastante curiosa, olhos bastante atentos, uma língua e um espírito suficientemente benfeitos, para saber demais e ser perfeitamente capaz de dizê-lo, desde que solicitado com um pouco de jeito. Entre cada um de nós e nosso sexo, o Ocidente lançou uma incessante demanda de verdade: cabe nos extrair-lhe a sua, já que lhe escapa; e a ele cabe dizer-nos a nossa, já que a detém nas sombras. [...], **uma formidável *petição de saber*. Dupla petição, pois somos forçados a saber a quantas anda o sexo, enquanto que ele é suspeito de saber a quantas andamos nós**.[598]

A escrita de Foucault nos é interessante ao passo que explica o interesse pelo outro, o porquê, dos "anjos" em nossa fonte sempre estarem apontando um caminho ao Pernalonga. Se tomamos livremente os escritos de Foucault, compreendemos que esses sujeitos policiadores dos corpos estão sempre carregados de intensa "vontade de saber", ao mesmo tempo que detém uma opinião sobre seu "futuro". Neste ponto, se alinharmos a ideia de construção de um dispositivo de sexualidade, descrito por Foucault, às discussões de Durval Muniz de Albuquerque Júnior[599] sobre os corpos e sujeitos nordestinos, podemos chegar à conclusão de que há uma apropriação, uma derivação, uma metamorfose, ou seja, podemos compreender que, ao inventar-se o que seria o sujeito nordestino, inventa-se também um dispositivo de sexualidade próprio que regeria os modelos identitários que iriam compor as características de tal sujeito, o que chamamos aqui, enquanto uma "sexualidade nordestinizada".

Desse modo, nossa fonte em questão tem sua escolha para análise movida justamente pela possibilidade de aferir a produção de discursos que irrompem sobre os sujeitos, sobre os corpos, ou seja, nos revela, nos fala, sobre o processo de fabricação dos sujeitos, abrindo margem para uma discussão que articula o discurso enquanto instrumento de poder e o processo de construção de identidades de gênero no espaço nordestino, debates estes que parecem ganhar ainda mais vigor ao passo que atentamos para o nosso terceiro poema base desta produção, chamado *O homem atrás do bigode*:

---

[598] FOUCAULT, 2020, p. 85-86, grifo nosso.
[599] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b.

O HOMEM ATRÁS DO BIGODE

O homem atrás do bigode
pode ser meu pai.
O homem atrás do bigode
pode ser meu pânico.
O homem atrás do bigode
Pode ser a mordida
O homem atrás do bigode
pode ser a ferida.
O homem atrás do bigode
pode ser o poder.
O homem atrás do bigode
pode ser.
O homem atrás do bigode
pode.
O homem atrás de sua máscara
é mais carnaval do que
o homem da meia-noite.
Conversa e me entende como
a mulher do dia.
Me entende e me entrega
ao tempo folião.
Se entrega e me esfrega.
(Nunca ouvimos falar em trocas simbólicas.)
O homem atrás do bigode
pode.[600]

Nesse fragmento, podemos atentar novamente para a primazia do corpo masculino. Neste, "o homem" faz parte da própria base de repetição, construção, do poema. É possível também destacar outro elemento que toma destaque: o "bigode", interpretado aqui como signo, parte de um modelo de visual masculino. O "homem do bigode grosso", "macho com certeza" atravessa, conforme pode ser visto no poema, o imaginário ocidental e, sobretudo, nordestino, vinculado às masculinidades. Todavia, a ideia cerne do poema parece apontar para a mensagem, que pode ser metaforizada da seguinte forma: "olha, moço do bigode grosso, representante da virilidade e moral nordestina, você não precisa estar sempre 'armado', você pode, você pode baixar a máscara prescrita pela 'receita cultural do nordestino' e ser mais carnaval que os próprios bonecos que abrem e encerram o carnaval em Olinda".[601]

Com isso, Jomard Muniz de Britto nos chama atenção novamente para um debate acerca da construção de uma identidade, o que, quando lembramos das proposições de Stuart Hall[602] – outro nome, que se enquadraria na ideia de "literatura menor" para Deleuze e Guattari[603] pela

[600] BRITTO, 1982, p. 57, grifo nosso
[601] O carnaval em Olinda, é tradicionalmente aberto pela aparição do Homem da meia-noite, sendo encerrado, com a aparição da mulher do dia. Estes são bonecos "gigantes" que fazem parte de toda uma tradição que envolve a comunidade local, desde a produção dos mesmos, como onde irão ser "guardados" ao final do seu percurso carnavalesco, o que explica a referência a tais figuras no poema de Jomard Muniz de Britto.
[602] HALL, 2014.
[603] DELEUZE; GUATTARI, 2017.

sua apropriação de uma língua maior, a qual não seria sua por natureza, tal qual Kafka, mas que se apropria e faz vibrar dentro de uma literatura já consagrada, outros signos, outras formas de pensar, também fazendo da sua escrita um projétil – nas quais compreende a ideia de "identidade" enquanto um processo de construção histórica e não uma predefinição biológica, quanto a essa discussão, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, chega inclusive a afirmar que "a História possui objetos e sujeitos porque os fabrica, inventa-os".[604]

Nesse sentido, podemos observar que, seja o "Pernalonga", seja o "homem do bigode grosso", há a composição de uma espécie de "identidade cambiante", que se articula com os dispositivos de poder e as performances desses corpos, o que na margem de uma discussão teórica sobre gênero, encontraria consonância, por exemplo, na discussão de Judith Butler, sob a margem da crítica ao que a mesma chamará como uma "identidade substantiva"[605], pautada em uma dualidade, homem/mulher, relegando a margem de impossibilidades tudo que extravasaria tal dicotomia.

Assim, Butler compreende a noção de "identidade" centrada na noção "prática significante", interpretando assim o substantivo "eu" como resultante de um discurso amarrado por regras, por práticas culturalmente inteligíveis, o que, segundo ela, "procuram ocultar seu funcionamento e naturalizar seus efeitos",[606] conformando assim a ideia da existência de modelos epistemológicos, sob as quais os sujeitos "naturalmente" se alocariam e sob a qual se desenvolveria a própria noção de gênero. Entretanto, assim como vimos ante as próprias ideais de Hall[607], na visão de Butler, os sujeitos não assimilam ou são definidos estritamente por tais discursos, estes, "negociam suas construções", o que implica frente a noção de gênero, em sujeitos que "nunca se encontrariam plenamente identificáveis com seu gênero".

Ao passo que entendemos a ideia de "identidade" enquanto elemento construído e não algo que preexiste, não haveria na mesma medida uma "identidade de gênero verdadeira", mas, sim, um discurso, uma "ficção reguladora". Nesse sentido, Butler compreende a noção de Gênero como algo a ser combatido, como um instrumento inteligível de perpetuação, de manutenção de práticas de uma dominação; deste modo, a noção de masculinidade, feminilidade e as expressões que conformariam tais instâncias, seriam "*parte da estratégia que*

[604] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 29.
[605] BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero*: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 249.
[606] BUTLER, 2015, p. 249.
[607] HALL, 2014.

ocultar o caráter performativo do gênero" e suas possibilidades de extravasar o modelo binário existente.[608]

Logo, tomando também os debates levantados por Guacira Lopes Louro[609], podemos observar que essas "práticas significantes" e essa "ficção reguladora" situadas por Butler[610] e que encontram em Foucault o nome de "dispositivo de sexualidade"[611], que a "fabricação dos sujeitos" move-se em um processo sutil e continuado, que irrompem sobre os corpos antes mesmo deles se conformarem completamente no útero materno. Desse modo, o discurso sobre a sexualidade, o gênero, "o sexo que fala", conforme citamos acima com Foucault, nos atinge, nos é inserido nesse "círculo de saber e prescrição", desde o momento da gestação e que será continuado, gerido, primeiramente pela instituição familiar, em seguida, entra o ambiente da escola, de modo que, para usar a expressão clássica da própria Guacira Lopes Louro,[612] o "corpo vai sendo educado" a se adequar a um dado Gênero.

Todavia, como bem aponta Butler,[613] esta dimensão nunca figuraria identificada em sua plenitude em tal modelo genérico, o que abre margem para a existência da figura do "outro", do "corpo abjeto", que adentra inclusive como "necessidade" ao dispositivo de sexualidade vigente. "Necessidade", no sentido de autoafirmação pela negação do outro, assim os discursos, as instituições, o dispositivo de sexualidade, no nosso caso, modificado para (ou pela) a experiência de um discurso regionalista, que irão moldando os "corpos que importam" a roubar a expressão agora da Butler,[614] e assim construir uma ideia de identidade a qual os sujeitos devem procurar se alocar, para "serem bem quistos socialmente".

Logo, ao realizarmos tal trajetória de análise através dos três poemas aqui destacados, não só enquanto representação da própria obra que os compreende, intitulada *Terceira Aquarela do Brasil*[615]*,* mas também da própria escrita e poesia feita por Jomard Muniz de Britto, podemos pensar que este acaba por conceder uma primazia a discussão sobre a masculinidade, sobre o corpo masculino, situando-o à margem de um discurso de poder que é sintetizado sobre a imagem, a ideia, de nordestino.

Nesse processo, ainda que Jomard Muniz de Britto não fale diretamente de si, transparece, através de repetições e de escolhas temáticas feitas nas obras, uma percepção que,

---

608 BUTLER, 2015, p. 244.
609 LOURO, 1997. E. _____. *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
610 BUTLER, 2015.
611 FOUCAULT, 2020.
612 LOURO, 2000.
613 BUTLER, 2015.
614 Ibid.
615 BRITTO, 1982.

ao falar-se das trocas feitas no "país de Caruaru", dos "anjos" que ditam ao Pernalonga o que fazer da sua vida, ou mesmo, no homem que se esconde atrás da "máscara" do seu bigode, também estaria falando do seu próprio corpo, da sua própria sexualidade. Estaria, desse modo, produzindo um discurso sobre si mesmo, enquanto um corpo, um sujeito, que parece também não se encontrar "plenamente identificado com a performance atribuída ao seu gênero", como dirá Butler[616] e encontra na arte, na escrita, na poesia, espaço para experienciar-se através de outros nomes, rostos, formas e signos, possibilidades que lhe são cerceadas no campo da práxis.

Assim, ao final do nosso estudo, ao analisar-se parte da produção poética de Jomard Muniz de Britto, podemos apontar como resultados, ou mensagens centrais da nossa reflexão, primeiramente, a percepção da possibilidade de resistência através da palavra, a "poesia como projétil", interligando-se assim à ideia de literatura menor pensada por Deleuze e Guattari[617] que faz "vibrar" novas possibilidades dentro de uma literatura, um "modus" tradicional de escrita. Em seguida, a percepção do papel dos discursos, do "sexo que fala", para Foucault,[618] das "práticas significantes", para Butler,[619] das "operações sutis que produzem o corpo educado", para Guacira Louro,[620] ou seja, a operação de fabricação dos sujeitos, de um dispositivo de sexualidade que se especifica conjuntamente com a própria "invenção do Nordeste".[621]

Por fim, compreendemos a escrita poética de Jomard Muniz de Britto enquanto um discurso de si, mas também como algo revelador, provocativo, carregando consigo temas caros para ele. Nesse sentido, os poemas analisados tanto falam do próprio autor, como de outros sujeitos de seu tempo, sobretudo aqueles que se apresentam como corpos que difundem outros modos de compreensão das relações de gênero e os sujeitos que as compõem. Tanto é resistência a um modelo de conduta, de prescrição sobre os corpos e sexualidades, como possibilidade de "existência", se pensarmos nas condições de existência, de vivência, no Nordeste do período. Logo, sintetizamos tal dualidade, sua trajetória cultural de maneira mais geral, enquanto forma de res(ex)istência a uma sexualidade nor(destinada), ao maquinário de poder em si, que prescreve a "receita cultural" de sua época e espaço.

---

[616] BUTLER, 2015.
[617] DELEUZE; GUATTARI, 2017.
[618] FOUCAULT 2020, p. 85.
[619] BUTLER, 2015.
[620] LOURO, 2000.
[621] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo, procurou-se construir um entendimento acerca da experiência tropicalista no cenário pernambucano através de um olhar sobre a trajetória cultural do professor, filósofo, poeta e cineasta experimental Jomard Muniz de Britto. Nesse ínterim, pensamos a estrutura narrativa em torno de três eixos centrais: Um primeiro, ligado a compreensão acerca do espaço, da cidade do Recife e suas condições de existir socialmente no entremeio dos anos 1960 e 1970. Um segundo, que procura se aprofundar na esfera cultural e especialmente na emersão e difusão do movimento tropicalista naquele espaço. Por fim, o terceiro, pensado sob a margem das experimentações e do embate, do modo como as experiências tropicalistas em Pernambuco se alastram sob o ponto de vista das discussões sobre corpo, gênero e sexualidades, em contraponto a uma moral tradicional do nosso lócus de estudo.

Para viabilizar a estrutura pensada, nosso plano de redação se volta a produção de filmes em super-8 de Jomard Muniz de Britto – formato fílmico de largo uso pelo sujeito em estudo, no recorte temporal proposto – como norte de análise, de condução do estudo. Logo, os filmes *Recinfernália*, de 1975, *O palhaço degolado*, de 1977 e *Toques* de 1975, utilizados em sequência e correspondência aos eixos temáticos propostos para cada capítulo desta produção, são cruzados com outras produções jomardianas e fontes de época, de modo que nos oportunizam perceber a efervescência de um debate e a diversidade de formas que se manifestam as ideações tropicalistas diante de questões e embates próprios daquele espaço.

Por conseguinte, na medida em que procuramos analisar historicamente o processo de apropriação do movimento tropicalista no espaço pernambucano, percebendo em função das diversas experiências, debates e questões vislumbradas aqui em torno da trajetória de Jomard Muniz de Britto, foi possível pensar outras possibilidades “sob o verso do estandarte” da narrativa clássica do movimento, visibilizando assim outras configurações que partem ou tomam para os pressupostos tropicalistas como ponto de anteparo, mas que, tal qual o caso pernambucano, se especializam em função de sujeitos, questões e embates próprios de seu espaço, o que reverbera a força de uma outra nomeação acerca de suas manifestações, à chamada *Pernambucália* ganha vida por seus sujeitos e causos próprios, canonizada inclusive pelos arautos da manifestação tropicalista, vislumbrada em nossa narrativa em torno do uso da nomeação pelo próprio Caetano Veloso, em 1999.

Nesse sentido, compreendemos que estudar as movimentações tropicalistas sob a ótica de um sujeito marginal ao núcleo clássico do movimento – vislumbrado sobre o que Augusto

de Campos chega a chamar de "Real Família Baiana"[622] – contribui para que se alargue o entendimento da difusão, profundidade e complexidade das ideias tropicalistas sobre o espaço brasileiro, que não se restringiriam à linha evolutiva clássica de seus estudos, tendo seus próprios "heróis e algozes", episódios e marcos temporais distintos. Ponto de larga importância se pensarmos especialmente, em função de uma "*Tropicália* ao Norte", sob a qual reverberariam embates e denúncias sobre condições sociais e invenções e modelos culturais que se passam como naturais, perpetuando quando não combatidos criticamente, imagens sobre o espaço e seus sujeitos ao modo do movimento regionalista.

Portanto, pensar a invenção da *Pernambucália* é entender a própria manifestação de luta contra "feudos culturais" que constroem e naturalizam um *modus vivendi* acerca não só do espaço pernambucano, mas do que entendemos como Nordeste brasileiro, constituído de uma miríade de representações, formas e debates para além dos cânones. Seria, pois, um Nordeste multicolorido e multifacetado a partir de um viés que como afirma Geneton Morais Neto, age "contra a tristeza monocromática dos caretas".[623]

[622] CAMPOS, 1974, p. 172.

[623] MORAES NETO, Geneton. Um textonauta navega o verde. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982.

REFERÊNCIAS

FONTES

Entrevistas

BARBOSA, Airton Lima (org.). Que caminhos seguir na música popular brasileira? [*S.I.*]: Civilização Brasileira, 1966. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 16-31.

BRITTO, Jomard Muniz de. "Arte não tem missão redentora". [Entrevista concedida a] ALMEIDA; et al. A União. [S.I.]: 1981. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 68-79.

_____. Cine-vivendo. [Entrevista concedida a] Maria das Graças. Plano Geral. [*S.I.*]: 1981. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 80-85.

_____. Recife é um show. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. Jornal da Cidade. [S.l.]: 1981. In: COHN, Sérgio (org.). Jomard Muniz de Britto. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 86-113.

_____. A língua dos três pês de Jomard: poesia, política, pedagogia. [Entrevista concedida a] Djalma Batista. Jornal da Manhã, 1991. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 148-159.

_____. Entrevista. Recife, Correio das Artes, 03 de ago. de 1997. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002a. p. 309.

_____. Uma forma peculiar de escrever e problematizar. Suplemento Cultural da CePE, [Recife], 2000. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 172-187.

_____. O novo é Jomard Muniz de Britto. [Entrevista concedida a] Weydson Barros Leal. O Norte. [*S.l.*]: 2007a. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 196-205.

_____. O espírito inquieto e a visão provocadora de Jomard. [Entrevista concedida a] Weydson Barros Leal. Le Mangue, 2007b. In: COHN, Sérgio (org.). *Jomard Muniz de Britto*. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 206-225.

_____. *Em discussão*. Entrevistador: Haymone Neto. Recife, PE: TV ALEPE, [20--?]. 1 arquivo mp3, 23 min. 20s.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. Juventude e políticas do corpo nos anos 1960 e 1970: entrevista com Terezinha Queiroz. *Outros Tempos*, vol. 17, n. 29, 2020. p. 373-388.

GIL, Gilberto. et al. Debate na FAU. Folha da Tarde. São Paulo: 1968. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 126-133.

LEMOS, Tite. O rei da vela: José Celso Martinez. Revista aParte/TUSP. [São Paulo]: 1968. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 56-75.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Lembranças tropicalistas. Jornal Opinião, Teresina: 1971. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 250-259.

OLIVEIRA, Aristides. Jomard Muniz de Britto ou Inquérito Cultural Doméstico: sob protestos do próprio. *Desenredos*, Teresina, ano IV, n. 13, abr./maio 2012.

Filmes

A LUA LUTA POR LULA. Direção: Lima e Jomard Muniz de Britto. [Recife]: 1981, 8mm, 07 min. 47s. son. color.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Escrito e dirigido por Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 115 min. son, color.

INVENTÁRIO DE UM FEUDALISMO CULTURAL NORDESTINO. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1978, 12 min. cor., son.

O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977. 9min. 22s. son. Color.

RECINFERNÁLIA. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1975. 15min. 25s. son. Color.

TOQUES, Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: _____. Olinda: [S. N.], 1975, Ficção/experimental, 8mm, 7 min. son., color.

Hemerografia

ATOR SOROPOSITIVO MORRE POR FALTA DE ASSISTÊNCIA NO RECIFE. *Diário do Grande ABC*. Santo André, 11 jun. 2000. Disponível em: https://www.dgabc.com.br/Noticia/320674/ator-soropositivo-morre-por-falta-de-assistencia-no-recife. Acesso em: 04 mar. 2023.

AZAR TRPICALISTA, *Diário de Pernambuco*, Recife, 9 jun. 1968. p. 3.

BARBEIRO CARUARUENSE NÃO BEBE ÁGUA DESDE 1952. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 abr. 1972, seção: Municípios, primeiro caderno. p. 10.

BRITTO, Jomard Muniz de; GUIMARÃES, Aristides; MARCONI, Celso. Porque somos e não somos tropicalistas, Jornal do Commercio, Recife, 20 abr. 1968. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 79-80.

_____. et. al. Inventário do nosso feudalismo cultural. Jornal do Commercio. Recife, 1968. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 81-83.

CISNEIROS, Luis. Tropicalismo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 dez. 1968. p. 6.

EM OLINDA, O ENROCAMENTO CONTINUA, AINDA, LENTO. *Diário de Pernambuco*. Recife. 11 mar. 1961. p. 8.

FREYRE, Gilberto. Do horrível mau hábito de falar gritando. Diário de Pernambuco, Recife, 21 fev. 1926. In: _____. *Tempo de aprendiz*: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). Organização José Antônio Gonsalves de Mello; prefácio Nilo Pereira; apresentação Geneton Moraes Neto. São Paulo: Global, 2016, p. 593-596.

MANUTENÇÃO DA ORDEM PÚBLICA DURANTE OS DIAS DE CARNAVAL. *Diário de Pernambuco*. 7 fev. 1960. p. 11.

MAR AVANÇA. In: CÂMARA DE OLINDA NÃO QUER QUE O DAE EXPLORE ENERGIA. *Diário de* Pernambuco. Recife. 19 maio 1962. p. 16.

NO CANAL 6: "EM MANGAS DE CAMISA": Sucesso na estréia do programa das Camisas Torre – Aurélio Viana, Deputado Federal, conversou com Eudes Costa e Ivan Moury Fernandes, de Pernambuco – Sábado, às 20, 50, nova apresentação na TV-RÁDIO CLUBE. *Diário de Pernambuco*. 28 jun. 1960. p. 8.

EXEMPLAR SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES. *Diário de Pernambuco*. Recife, 2 set. 1961. p. 10.

O HOMEM FALSIFICADO. *O Lidador*, Recife. 03 jun.1933. p. 1.

O MAIS POTENTE TRANSMISSOR DE TV DA AMERICA DO SUL. *Diário de Pernambuco*. Recife, 29 maio 1960. p. 5.

PERNAMBUCO, Decreto n° 21.403, de 7 de maio de 1999. Declara ano Gilberto Freyre o ano de 2000 e dá outras providências. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/pe/decreto-n-21403-1999-pernambuco-declara-ano-gilberto-freyre-o-ano-de-2000-e-da-outras-providencias. Acesso em: 3 abr. 2022.

PREDIO NOVO EM BAIRRO ANTIGO. COISAS DA CIDADE. *Diário de Pernambuco*. Recife, 11 maio1963. p. 08.

RECIFE SE DESTACA ENTRE CAPITAIS DO NORDESTE PELAS LOJAS DAS COMPANHIAS DE AVIAÇÃO: PASSAGENS AÉREAS EXIGEM LUXO & MUITO BOM GÔSTO DAS EMPRÊSAS. *Diário de Pernambuco*. Recife, 25 ago.1963. p. 6.

SUASSUNA, Ariano. Do telegrafo ao cristianismo. *Diário de Pernambuco*. Recife, 2 maio 1968. p. 1.

TV RÁDIO CLUBE TEM MAIOR AUDIÊNCIA EM PERNAMBUCO. *Diário de Pernambuco*. Recife, 1 dez. 1960. p. 8.

VIEIRA, Luis Felipe; SILVA, Mario H. da. Ao público. *Diário de Pernambuco*. Recife, 23 jun. 1960.

Literatura

BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964.

_____. *Do Modernismo à* Bossa Nova. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Escrevivendo*. Recife: Edição do autor, 1973.

_____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982.

_____. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.

_____. *Arrecife de Desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

_____. *Outros Orf'eus*. Rio de Janeiro: Blocos, 1995.

_____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002a.

_____. Crueldades e Confraternizações: Breve Ensaio de Psicanálise Selvagem. In: Dantas, Elisalva Madruga; _____. (org.). *Interpenetrações do Brasil*: Encontros e Desencontros. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2002b.

_____. Entre-lugar para atentados poéticos: de Joaquim Cardozo a Vital Corrêa de Araújo e outros. In: WHITAKER VERRI, Gilda Maria; _____. (org.). *Relendo o Recife de Nassau*. Recife: Edições Bagaço, 2003.

_____. Da *Tropicália* à Antropofagia: eterno retorno do outrem. In: _____. *Do Modernismo à* Bossa Nova. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 159.

TREVISAN, João Silvério. *Jomard Barreto, filho de Tobias Muniz de Britto.* São Paulo: Impresso, 1997.

Músicas

BARROSO, Ary. *Aquarela do Brasil*. 1939. Disponível em: http://letras.terra.com.br/arybarroso/163032/. Acesso em: 19 nov. 2022.

THE *BEATLES*. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. 1967. Disponível em: https://www.the*Beatles*.com/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-reprise. Acesso em: 16 fev. 2023.

VELOSO, Caetano. *Tropicália*. [S.I.]: 1968. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 173-174.

_____. Pelos Olhos. In: _____. *Jóia*. [S. I.]: Philips: 1975.

Peças de Teatro

BRITTO, Jomard Muniz de. 7 Fôlegos. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento515042/7-folegos. Acesso em: 4 mar. 2023.

BIBLIOGRAFIA

Artigos

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do "movimento tropicalista em Pernambuco. *História*, São Paulo, v. 37. p. 1-20, 2018.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Entre *o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário*: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. *História Unisinos*, [*S.I.*], v. 9, nº 3, 2005b.

_____. Ele é o homem, eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidades entre as vanguardas tropicalistas. *Anais do VII Seminário Fazendo Gênero*, Florianópolis, 28, 29 e 30 ago. 2006.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 6, ago. 1974.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 11 (5), 1991, p. 173-191.

GOVERNO DO ESTADO DIVULGA NOVO EDITAL DO PRÊMIO PERNALONGA DE TEATRO. *Cultura.PE: o portal da cultura pernambucana*. Recife, 3 nov. 2022. Disponível em: http://www.cultura.pe.gov.br/canal/artescenicas/governo-do-estado-divulga-novo-edital-do-premio-pernalonga-de-teatro/. Acesso em: 4 mar. 2023.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto-História*, São Paulo, n. 17, p. 01-195, nov. 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas? *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set/nov, 1990. p. 49-75.

SUASSUNA. Ariano. Dostoiévski e o mal. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 set. 1999. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2809199907.htm. Acesso em: 16 fev. 2023.

VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02 nov. 1999. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm. Acesso em: 16 fev. 2023.

Monografias, dissertações e teses

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. 2009. 147 p. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Recife (PE), 2009.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os abismos da Poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivento aos Atentados Poéticos*. 2011. 330 p. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife, PE, 2011.

SANTOS, Emilia de Oliveira. *O sexo contra os dogmas*: Na simpatia da bitola de JMB. 2020, 183 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, Campinas-SP.

SILVA, Laércio Teodoro da. *Parahyba masculina feminina neutra*: cinema (in) direto, super 8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE.

SOARES, Rudson Pinheiro. *Inserção da Rede Globo no mercado de televisão pernambucano*. 2007. 247p. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife, PE, 2007.

Livros e capítulos de livros

ALBUQUERQUE JÚNIOR, *Durval Muniz de. História*: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *A feira dos Mitos*: a fabricação do folclore da cultura popular (Nordeste 1920-1950), São Paulo: Intermeios, 2013a.

_____. *Nordestino*: invenção do falo. Uma história do gênero masculino. São Paulo: Intermeios, 2013b.

_____. O passado, como falo?: o corpo sensível como ausente na escrita da história. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *O tecelão dos tempos*: novos ensaios de teoria da história. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 27-37.

_____. Por uma historiografia paciente: quando a escrita da história leva em conta os temores e os tremores das carnes. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BAPTISTA, Marcus Pierre de Carvalho; BORGES, Cássio de Sousa (Org.). *História, sentido e acontecimento: narrativas*. Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 25.

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. Barueri-SP: Ciranda Cultural, 2017.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Dançar sobre as ruínas: os filmes superoito de Geneton Moraes Neto. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. 3 ed. Teresina: Cancioneiro, 2021.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os Últimos Dias de Paupéria* (organizado por Ana Maria de Araújo Duarte e Wally Salomão). São Paulo: Max Limonad, 1982.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. A luta pela linguagem. In.: _____. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1. ed. 1980. p. [15-28].

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo*: Invenções da Cultura Brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Teresina: Edufpi, 2018.

_____. A “beleza do morto” ou um contra-inventário da cultura brasileira: experiências visuais do Nordeste em Inventários de um feudalismo cultural nordestino (1978) de Jomard Muniz de Britto. In: MORAIS, Marluce Lima de; SILVA, Jaison Castro (org.). *História, cultura visual e visualidades*. Teresina: IFPI; FAPEPI, 2020. p. 107-126.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002.

_____. *Terceira aquarela do Brasil*: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982.

BUENO, André. Um poeta não se faz com versos. 1984. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinicius Alves (org.). *Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas*. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 21-35.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero:* Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Corpos que importam*: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: 2020.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1974.

CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos*: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Tradução: Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da *Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005a.

CALADO, Carlos. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

CARLI, Ana Mery Sehbe de; RAMOS, Flávia Brocchetto. *Tropicália*: gêneros, identidades, repertórios e linguagens. 2. ed. Caxias do Sul-RS: Educs, 2017.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* v. I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 7 ed. Campinas: Papirus, 2012.

COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). *Tropicália*. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. A formação de um tropicalista: um breve estudo da Coluna "Música Popular", de Torquato Neto. In: CASTELO BRANCO; CARDOSO (org.). 2016. p. 37-55.

COHN, Sergio. Jomard Muniz de Brito. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução: Márcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa*: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____.; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org*.). Nunca fomos humanos*: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-76.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*: de Sócrates a Freud e além. Tradução: Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália:* alegoria, alegria. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: _____. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 79-115.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*: posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchaail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collége de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *História da Sexualidade 1*: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 48. ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

_____. *Nordeste*: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da cidade do Recife*. Apresentação e atualização por Antonio Paulo Rezende. 5. ed. São Paulo: Global, 2007.

_____. *Tempo de aprendiz*: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). Organização José Antônio Gonsalves de Mello; prefácio Nilo Pereira; apresentação Geneton Moraes Neto. São Paulo: Global, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade*: presentismo e experiências do tempo. Tradução: Andréa S. de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LE BRETON, David. *A sociologia do Corpo*. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996. p. 538.

LIMA, Luiz Costa. *História, ficção e literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LUCA, Tânia Regina de. "Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos". In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-154.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org*.). História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 11-24.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. [*S.I.*]: 1968. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 133-138.

MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência*: cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017.

MORAES, Fabiana; OLIVEIRA, Aristides. *Jomard Muniz de Britto*: um professor em transe. Recife: Cepe, 2017.

NAPOLITANO, Marcos (org). *História do Regime militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

OLIVEIRA, Aristides. *Jomard Muniz de Britto e o Palhaço Degolado*. Teresina: Edufpi, 2016.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PORTELLA, Cláudio (org.). *Melhores poemas*: Torquato Neto. São Paulo: Global, 2018. p. 20.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*: crônicas da travessia. Tradução: Eliana Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REZENDE, Antonio Paulo. *Desencantos modernos*: histórias da cidade do Recife nas primeiras décadas do século XX. Recife: FUNDARTE, 1997.

RICOUER, Paul. A História e a Narrativa. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969: Alguns esquemas. In: _____. *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.

SPARGO, Tmasin. *Foucault e a teoria queer*: seguido de *Ágape* e êxtase: orientações pós-seculares. Tradução Heci Regina Candiani; Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* – 9. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007. p. 746.

_____. *Auto da Compadecida*. 34. ed./3. imp. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Narciso em Férias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WHITE, Hayden. A Questão da Narrativa na Teoria Histórica Contemporânea. In: NOVAIS, Fernando Antônio; SILVA, Rogério Forastieri da. (orgs.). *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.